
Kunst und Künstler
in Frankfurt am Main
im neunzehnten Jahrhundert
1



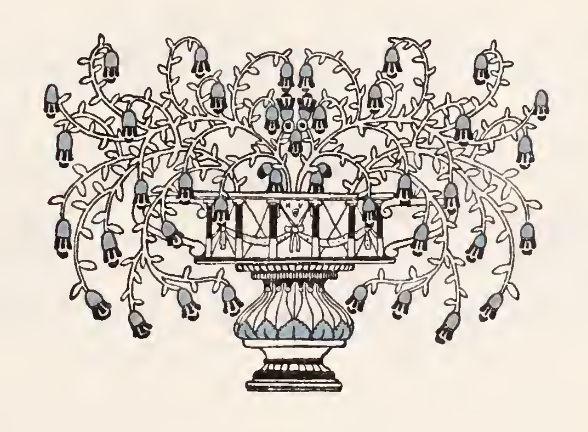

THE LIBRARY
RIGHAM YOU NIVERSITY
PROVO AH







Kunst und Künstler
in Frankfurt am Main
im neunzehnten Jahrhundert



Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert

Herausgegeben auf Veranlassung des

Frankfurter Kunstvereins

Bearbeitet von

Heinrich Weizsäcker und Albert Dessoff



Mit Abbildungen

Frankfurt am Main

Joseph Baer & Co. Carl Jügel's Verlag Heinrich Keller F. A. C. Prestel Moritz Abendroth

Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert

Herausgegeben auf Veranlassung des

Frankfurter Kunstvereins

Erster Band

Das Frankfurter Kunstleben im neunzehnten Jahrhundert

in seinen grundlegenden Zügen geschildert von

Heinrich Weizsäcker

Mit 52 Tafeln in Lichtdruck

Frankfurt am Main
Joseph Baer & Co. Carl Jügel's Verlag Heinrich Keller F. A. C. Prestel
Moritz Abendroth

Druck von August Osterrieth in Frankfurt am Main. Schriften und Buchschmuck (von Heinrich Vogeler in Worpswede) aus der Gießerei von Gebr. Klingspor in Offenbach am Main. Einbanddecke und Vorsatzpapier von Johannes Cissarz in Stuttgart. Lichtdruck der Tafeln von der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München

Vorwort

Eine zusammenfassende Darstellung der künstlerischen Tätigkeit, deren Schauplatz im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts Frankfurt gewesen ist, hat seit geraumer Zeit in den Wünschen der einheimischen Kunstfreunde gelegen, und an einem Orte, der mit der Vorliebe für seine heimatliche Kunst auch die geschichtliche Betrachtung ihrer Werke noch immer so eng zu verbinden gewußt hat, wie hier geschehen ist, mochte gerade ein solches Anliegen besonders lebhaft empfunden werden. Ermunternd trat hinzu die wachsende Anteilnahme, die sich überall in unsrer Zeit den Entwicklungsvorgängen der deutschen Kunst des vorigen Jahrhunderts zugewandt und die nun auch die verschiedenen Pflegestätten dieser Kunst als solche in den Vordergrund der allgemein vorhandenen Interessen gestellt hat. Die Feier der Erinnerung an die vor fünfundsiebzig Jahren erfolgte Gründung des Frankfurter Kunstvereins gab im Jahre 1905 den unmittelbaren Anlaß, der Verwirklichung jenes Gedankens näherzutreten, mit deren vorbereitenden Schritten der Verwaltungrat des Vereins bereits zwei Jahre vorher begonnen hatte. Jedoch stellte sich aus verschiedenen Gründen im weiteren Verlaufe der Arbeit die Unmöglichkeit heraus, die als Festschrift des Vereins geplante Publikation rechtzeitig zu dem erwähnten Termin erscheinen zu lassen. Vor allen Dingen wuchs das geschichtliche Material, mit dessen Sammlung alsbald der Anfang gemacht worden war, zu einem solchen Umfang an, daß für seine Bearbeitung notwendig eine längere Frist in Aussicht genommen werden mußte, mit Ausnahme der speziellen Geschichte des Frankfurter Kunstvereins, deren Veröffentlichung zu einem früheren Zeitpunkt möglich und für gut befunden wurde.

So erschien denn als ein erstes Ergebnis der eingeleiteten Bemühungen und zugleich als Erinnerungsgabe für die Freunde des Vereins zum Jahre 1905 der „Rückblick auf die Tätigkeit des Frankfurter Kunstvereins anläßlich seines 75jährigen Bestehens" aus der Feder des Seniors der einheimischen Schriftstellerwelt, Herrn Franz Rittweger. Zur Bewältigung des noch bleibenden umfänglichen Materials empfahl sich als das geeignetste Mittel, es in zwei Hauptabschnitte zu zerlegen: einen systematischen Teil, dem die Aufgabe zufiel, das Gesamtbild des Frankfurter Kunstlebens im neunzehnten Jahrhundert in seinen grundlegenden Zügen zu geben, und einen zweiten, ausschließlich als Nachschlagebuch gedachten Teil, der dazu bestimmt wurde, die Summe aller außerdem noch wissenswerten Einzelheiten in der Form eines biographischen Lexikons in sich aufzunehmen. Dieser Plan fand die Billigung einer vom Verwaltungsrate eingeladenen Kommission, der beizutreten sich die Herren Professor Otto Donner-v. Richter, Ferdinand Günther-Prestel, Johann Friedrich Hoff, Dr. Rudolf Jung und Franz Rittweger, sämtlich in Frankfurt a. M., freundlichst bereitfinden ließen. In ihrer gütigen Mitwirkung hat unser Unternehmen, wie wir dankbar hervorheben, auch in seiner weiteren Durchführung die wertvollste Förderung gefunden.

Die Redaktion des Gesamtwerkes wurde Herrn Professor Dr. Heinrich Weizsäcker, dem damaligen Direktor des Städelschen Kunstinstituts, übertragen, der inzwischen



einem Rufe an die Technische Hochschule in Stuttgart gefolgt ist; derselbe übernahm auch die Ausführung des darstellenden Teils, während mit der Bearbeitung des Künstlerlexikons Herr Albert Dessoff, Erster Sekretär der Freiherrl. Carl v. Rothschildschen öffentlichen Bibliothek in Frankfurt a. M. betraut wurde. Für die Tätigkeit beider Autoren wurde ein gemeinsamer Arbeitsplan vereinbart, unbeschadet der Selbständigkeit, die beiden im einzelnen blieb, wie denn auch jeder von beiden für sich allein die Verantwortung für den von ihm herrührenden Arbeitsanteil trägt.

Die allgemeinen Richtlinien anlangend, nach denen bei der Bearbeitung des biographischen Lexikons verfahren worden ist, haben wir, einzelner im besonderen lokalen Interesse gelegenen Vorbehalte unerachtet, darauf Gewicht gelegt, uns in allen wesentlichen Dingen in Übereinstimmung mit den mustergiltigen Grundsätzen zu halten, die von der Redaktion des in Leipzig im Erscheinen begriffenen Allgemeinen Lexikons der bildenden Künstler für dieses aufgestellt worden sind und wir verfehlen nicht, den Herausgebern des genannten Werkes, den Herren Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker in Leipzig, an dieser Stelle für ihre wiederholt auch mit Rat und Tat geleistete liebenswürdige Beihilfe unseren verbindlichsten Dank zu sagen. Über die für den ersten, darstellenden Teil unserer Frankfurter Kunstgeschichte maßgebenden Gesichtspunkte hat sich der Verfasser selbst in deren einleitendem Kapitel ausgesprochen. Hinzufügend sei bemerkt, daß auf die Beigabe eines besonderen Registers für diesen ersten Teil verzichtet worden ist, da ein solches durch entsprechende Verweisungen im Künstlerlexikon überflüssig gemacht wird. Auch von ausführlichen Literaturnachweisen, die, um keine Zersplitterung hervorzurufen, im allgemeinen dem Lexikon vorbehalten bleiben müssen, ist hier abgesehen worden, und nur solche Notizen haben in den Anmerkungen des Textes Aufnahme gefunden, die zu dessen näherer Ausführung unbedingt erforderlich schienen. Der erste Band ist begleitet von zweiundfünfzig Abbildungen in Lichtdrucktafeln, die nicht nur das besondere Gepräge der Frankfurter Lokalkunst in einer Auswahl charakteristischer Beispiele vor Augen stellen, sondern auch tunlichst solche Werke vorführen sollen, die entweder in weiteren Kreisen überhaupt nicht bekannt geworden, oder doch noch nicht publiziert worden sind.

Für gütige Gewährung von Auskünften oder sonstiges Entgegenkommen ist die Redaktion unseres Werkes, wie schon die Quellenangaben des nachfolgenden Textes erkennen lassen, zu Dank nach zahlreichen Seiten hin verbunden, die alle zu nennen es hier an Raum gebricht. Für mehrfache gefällige Mühewaltung gebührt vor allem unser Dank den leitenden Stellen der verschiedenen öffentlichen Institute, die in Frankfurt den künstlerischen oder wissenschaftlichen Interessen dienen, des Stadtarchivs, der Stadtbibliothek, der Freiherrl. Carl v. Rothschildschen öffentlichen Bibliothek, der Künstlergesellschaft, des Städelschen Kunstinstituts u. a. m., insbesondere hat uns die Administration der zuletzt genannten Stiftung durch die freundliche Zuvorkommenheit verpflichtet, womit sie die Benutzung der reichen Quellen zur Geschichte der neueren Frankfurter Kunst gestattet hat, die in ihrer Registratur vorhanden sind. Ingleichen gilt unser wärmster Dank dem Direktor des Frankfurter Stadtarchivs Dr. Rudolf Jung, der nicht nur zu wiederholten Malen schätzenswerte archivalische Nachrichten beigesteuert,



sondern auch an der Ordnung und Erwägung so mancher Fragen, welche die fortschreitende Arbeit im einzelnen stellte, unermüdlichen Anteil genommen hat.

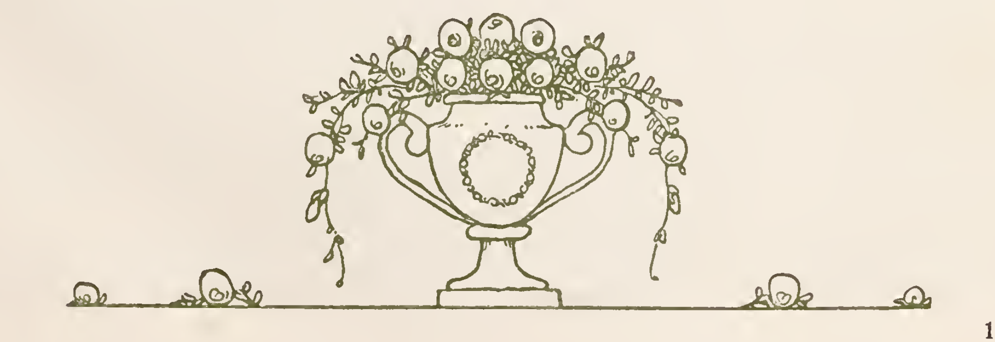
Daß endlich in Hinsicht der äußeren Ausstattung des vorliegenden Werkes weder Mühe noch Kosten gescheut wurden, schien uns eine mit dem Gegenstande selbst gegebene Forderung zu sein, und wir haben um so bereitwilliger darauf Bedacht genommen, als uns in der Person des Herrn Heinrich Wallau in Mainz eine im Gebiete der Buchkunst weithin anerkannte und erprobte Autorität beratend zur Seite stand. Mit dem lebhaft empfundenen Danke, den wir ihm für seine nie versagende Hilfsbereitschaft schulden, verbindet sich der Ausdruck der ebenso aufrichtigen Anerkennung, die sich die Firma August Osterrieth in Frankfurt a. M. mit der vollendeten technischen Ausführung des Werkes verdient hat, für die des weiteren in den Schriften der Gießerei von Gebr. Klingspor in Offenbach a. M., dem Buchschmuck von Heinrich Vogeler in Worpswede, dem Entwurf der Einbanddecke nebst Vorsatzpapier von Johannes Cissarz in Stuttgart und der Herstellung der Lichtdrucktafeln durch die Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München eine auserlesene Unterstützung gewährleistet war. Endlich ist es uns eine angenehme Pflicht, in Dankbarkeit des Entgegenkommens zu gedenken, das uns Herr Geh. Regierungsrat Dr. Wilhelm Gwinner in Frankfurt a. M., der Sohn des verdienten Lokalhistorikers, Senator Dr. Ph. Friedrich Gwinner, erzeigt hat. Er hat als willkommene künstlerische Beigabe für unser Werk das Bildnis seines Vaters gestiftet, das in einer meisterhaften Reproduktion von der Hand des Malerradierers Professor Peter Halm in München den zweiten Band schmückt, und er hat außerdem für die Bearbeitung des Künstlerlexikons unveröffentlichte Kollektaneen aus dem Nachlasse seines Vaters zur Verfügung gestellt, an dessen bekanntes Buch über „Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts“ sich unser Werk ja gewißermaßen als Fortsetzung anschließt.

Frankfurt a. M. im September 1907

Der Frankfurter Kunstverein



Inhaltsübersicht





Zur Einführung

Man kann einen Teil von einem geschichtlichen Ganzen nicht behandeln, ohne den Verlauf dieses Ganzen selbst vor Augen zu haben. Auch der Versuch, den diese Blätter enthalten, den engeren Bereich des Frankfurter Kunstlebens in dem Jahrhundert, das hinter uns liegt, in seinen Umrissen zu schildern, kann des jeweiligen Ausblicks auf die Arbeitsleistung, die sich gleichzeitig im künstlerischen Leben der Nation vollzogen hat, nicht entraten. Züge, die der allgemeinen Entwickelung eigentümlich sind, spiegeln sich wider in den individuellen örtlichen Bildungen und fördern ihr Verständnis; ebenso weisen umgekehrt die Erfahrungen der lokalen Einzelforschung ergänzend und vertiefend auf das größere Ganze zurück. Der Hauptnachdruck unsrer Arbeit sollte nichtsdestoweniger auf der Schilderung des lokalen Charakterbildes der Frankfurter Kunst ruhen, und es ist hier neben der Hervorhebung ihrer grundlegenden Tendenzen vor allem das Bestreben gewesen, wenig bekannte oder unbekannt gebliebene Tatsachen von Bedeutung in ihr gebührendes Licht zu stellen. Unter den Quellen, die dafür zu Gebote standen, befinden sich nicht wenige bisher unbenützte und unveröffentlichte Materialien. Diesen und anderen schriftlichen Unterlagen traten da und dort auch mündliche Überlieferungen an die Seite, deren Kenntnis der Verfasser einem langjährigen Aufenthalt am Orte verdankt, und die nicht unbenutzt verloren gehen sollten.

Es lag in der Natur des Gegenstandes, daß die verschiedenen Zeitabschnitte, die hier in Betracht kommen, nicht alle in gleicher Ausführlichkeit behandelt wurden. Während die älteren Phasen, und insbesondere die Geschichte der viel umfochtenen romantischen Schule, die lange Zeit in Frankfurt ihre wichtigste Verteidigungstellung inne gehabt hat, das Eingehen auch in Einzelheiten der geschichtlichen Vorkommnisse erlaubten, erschien für den Zeitraum der zuletzt vergangenen Jahrzehnte eine etwas knappere Form der Schilderung geboten. Was nicht länger als ein Menschenalter hinter uns zurückliegt, hängt zu eng mit den Grundlagen unsres eigenen Wesens in Anschauung und Urteil zusammen, als daß wir es wie ein völlig außer uns vorhandenes Stück Geschichte zu betrachten im Stande wären. Uns allen, die wir den Vorgängen des künstlerischen Werdens innerhalb der letzten zwanzig oder dreißig Jahre bewußt gefolgt sind, erscheint diese Zeit nicht als Vergangenheit, sondern als lebendige Gegenwart, und ihr Bild ist eben dadurch in uns in einem Maße subjektiv bedingt, daß hier eine geschichtlich-kritische Darstellung im eigentlichen Sinne nicht verlangt werden kann. So darf sich das Zeitbild, das wir dennoch, der Vollständigkeit zuliebe, auch von dieser letzten Periode zu geben versucht haben, an der Hervorhebung einiger wenigen bekannten Künstlerpersönlichkeiten und der von ihnen ausgegangenen hauptsächlichen Richtungslinien der Entwickelung genügen lassen. Wer mehr sucht, wird alle sonst wünschbaren Aufschlüsse in dem biographischen Lexikon finden, das den zweiten Band der hier vorliegenden Veröffentlichung bildet.

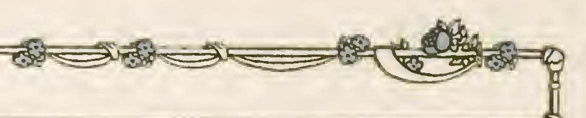
Mit dem geschichtlichen Urteil hängt das ästhetische aufs engste zusammen. Und nicht nur mit Bezug auf die Generation, in der wir leben, sondern im ganzen Bereich der



Darstellung, die uns obliegt, gestaltet sich gerade diese Frage der ästhetischen Wertbestimmung zu einer ebenso verantwortungsvollen als schwierigen Angelegenheit. In keinem anderen Gebiet der neueren Kunstgeschichte bestehen so zahlreiche und so tiefgehende Unterschiede der Ansichten über das, was Wert habe und was nicht, wie in dem, welches der Zeitraum des zuletzt vergangenen Jahrhunderts umfaßt. Ohne die Meinungen andrer, soweit sie auf Gründen beruhen, gering zu achten, wird doch im Angesicht dieses allgemeinen Auseinandergehens aller Urteile eine jede neue Darstellung, die ihr Thema demselben geschichtlichen Bereich entnimmt, das Recht haben, sich ihre Grundanschauung selbständig zu bilden, wie auch wir tun. Nur, glauben wir, wird über den Weg, den wir dabei einzuschlagen gedenken, ein kurzes Wort der Verständigung im voraus am Platze sein.

Für die Betrachtung der geschichtlichen Erscheinungsformen aller Kunst ist schon vor langen Jahren der Satz aufgestellt worden, daß sie von uns als erste Pflicht eine „allseitige Gerechtigkeit" verlangt. Man hat das später weiter ausgeführt, indem man sagte, es gelte, ein jedes künstlerische Erzeugnis, einerlei in welcher näheren oder entfernteren Vergangenheit es unsrem Auge erscheint, zu beurteilen, nicht sowohl nach den Neigungen und Vorstellungen, die uns Heutigen geläufig sind, als vielmehr aus dem Geiste seiner eigenen Zeit heraus. Diese sogenannte „historische Gerechtigkeit", die auf ein allgemein gültiges Prinzip der Beurteilung Verzicht leistet und jede Schöpfung nur an sich selbst messen will, hat unter allen Versuchen, die schwebende Frage ihrer Lösung näher zu bringen, wohl immer die meisten Anhänger gefunden. Allein sie vermag doch nicht vollständig zu leisten, was sie verspricht. Vor allem ist hier ein Faktor übersehen, der immer von der größten Bedeutung für die Kritik sein wird, die Persönlichkeit in uns selbst, die das Ergebnis einer ganz bestimmten und nur uns eigenen Zeitbildung ist und bleibt, und die wir nie verleugnen können. Oder sollte es uns möglich sein, in einem Augenblick in der mystischen Glut des Nazareners und in einem anderen in der kühlen Objektivität der neueren Naturbetrachtung zu empfinden, und beidemal gleich wahr und gleich erschöpfend in der Rolle aufzugehen, die uns eine beliebige geschichtliche Zeitstellung auferlegt? Es bleibt doch immer ein gewisser Rest von „Autonomie des urteilenden Subjekts" in uns zurück. Und so soll und muß es sein; ja wir gehen noch weiter und behaupten: ein ästhetisches Urteil, das wir uns nicht aneignen mit der ganzen Kraft einer persönlichen Erfahrung, eines Ergriffenseins im Grunde unseres eigenen Seelenlebens, ist ohne selbständigen Wert. Auch die feinste historische Anempfindung bleibt gegenüber dieser ursprünglichen und hingebenden Anteilnahme, mit der wir Kunst betrachten und begreifen sollen, doch nur eine leere Abstraktion. Sie gibt wohl Fingerzeige in der Richtung eines annähernden Verständnisses, die nicht ohne Bedeutung sind, aber eine sichere Basis der persönlichen Urteilskraft bietet sie nicht. Eine solche Grundlage kann erst dann gefunden werden, wenn man sich entschließt, das Problem der ästhetischen Erkenntnis nicht aus der Isolierung des zeitlich bedingten Einzelfalles, sondern aus dem Ganzen der gegebenen geschichtlichen Phänomene zu lösen.

Einer jeden künstlerischen Zeugung, gleichviel von welcher Zeit und Schule, liegt eine ganz bestimmte und immer sich gleich bleibende Wahrheit der inneren Anschauung zu



Grunde, auf die das Bewußtsein in uns allen in einer und derselben Weise reagiert. Mag dieser Wahrheitsgehalt auch in der Wahl seiner formellen Ausdrucksmittel wechseln – und welch unendliche Verschiedenheit weist nicht die Reihe der geschichtlichen Kunstformen auf – er tritt doch immer da in die Erscheinung, wo eine originale produktive Anschauungskraft sich des allgemeinen Formproblems auf ihre Weise bemächtigt hat. Anstatt dem historischen Relativismus, dem heute die meisten beipflichten, zu folgen, möchten wir es vorziehen, diese Erfahrungstatsache zum Ausgangspunkt unsrer eigenen Betrachtungen zu nehmen und wir glauben, wenn wir dies tun, mit unsrer grundsätzlichen Anschauungsweise keineswegs allein zu stehen. „In jeder Menschenseele", schreibt Eugène Delacroix in seiner Abhandlung über die „Probleme des Schönen", die 1854 in der Revue des deux Mondes erschien, „ist ein Bild vorhanden von dem, was schön ist; und ob Jahrhunderte darüber hingehen, es werden doch immer dieselben Merkmale sein, an denen man das Schöne erkennt." Das Bewußtsein davon, daß es einen unveränderlichen Maßstab des Geschmacksurteils in künstlerischen Dingen geben müsse, tritt deutlich in dieser Äußerung des großen französischen Meisters hervor. Noch bestimmter aber ist dasselbe Postulat von Friedrich Theodor Vischer aufgestellt worden, dem vornehmsten Vertreter unserer deutschen Kunstphilosophie. In schriftlichen und mündlichen Äußerungen und wiederholt hat er auf jene in der Natur des menschlichen Empfindens selbst begründeten Voraussetzungen eines allgemein gültigen und positiven künstlerischen Werturteils hingewiesen. In demselben Zusammenhange hat Vischer den Begriff des „zeitlos Wertvollen" aufgestellt, und eben damit ist auch jener Wahrheitsgehalt, den wir meinen, in allem was er uns in letzter Instanz bedeutet, zutreffend bestimmt. Eine Schätzung, welche ausgeht von den unveränderlichen Qualitätswerten, die sich in jedem Kunstwerk, wenn anders es diesen Namen verdient, vorfinden müssen, kann wohl im einzelnen anfechtbar sein: sie läßt sich so wenig wie irgend ein moralisches Urteil auf Beweise gründen. Auch wird man vielleicht bei ihrer Anwendung im einzelnen finden, daß die produktiven Energien, auf die es hier ankommt, nicht immer und nicht überall in gleicher Stärke verteilt sind. Aber in der Grundrichtung einer einheitlichen und in Wahrheit gerechten Anschauung hat diese Art zu urteilen doch festen Boden unter den Füßen. Sie wird geduldig, oftmals schonend oder auch suchend verfahren müssen, aber sie wird sich belohnt sehen durch Erkenntnis des Schönen in einem Umfang, wie er auf andere Weise nicht gefunden wird. Und diese Erkenntnis verlangt von uns kein Opfer am eigenen Intellekt. Sie gibt sich unmittelbar und ohne Vorbedingung. Sie darf auch mit ganzem Gemüt ergriffen werden und duldet doch jedes Eingehen auf die Besonderheiten zeitlicher oder örtlicher Verhältnisse. Ja, sie verspricht nur um so größeren Gewinn, wo eben solche Verhältnisse zur Bildung eines künstlerischen Charakters beigetragen haben, wo zu den allgemeinen Merkmalen der künstlerischen Persönlichkeit die frische Triebkraft einer ursprünglichen, auf sich selbst gegründeten Stammesart hinzutritt. Dies ist die grundlegende Anschauung, der wir uns an dieser Stelle anvertrauen möchten. Sollte es so schwer sein, auch in dem engeren Ortskreise, der uns hier gezogen ist, den Spuren jenes zeitlos Wahren und Schönen zu folgen, zu denen sie führen will?

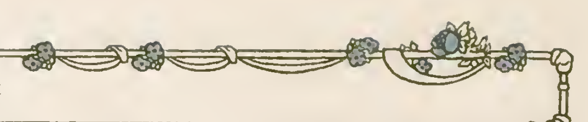


Johann Friedrich Städel und Karl von Dalberg

Im Anfang der Geschichte der künstlerischen Bewegung, welche die Stadt Frankfurt im Laufe des vergangenen Jahrhunderts aus ihrer Mitte hervorgehen sah, steht der Name von Johann Friedrich Städel. Mit seiner bekannten Stiftung hängt fast alles zusammen, was sich hier seit ihrer Einsetzung auf künstlerischem Gebiet ereignet hat. Sein Werk bedeutet ebenso im Vergleich mit der Zeit, die zunächst voranging, für Frankfurt den Beginn einer neuen Epoche der künstlerischen Entwickelung. Und eine hohe ideelle Bedeutung war dieser Stiftung durch ihr bloßes Vorhandensein selbst in jenen ersten Jahren ihres Bestehens verbürgt, als widrige Umstände es ihr unmöglich machten, an der eigentlichen Kunsttätigkeit irgend einen aktiven Anteil zu nehmen.

Das Verständnis für die Aufgaben, die den bürgerlichen Elementen der Gesellschaft in der Förderung der allgemeinen Bildungsinteressen gestellt sind, gehört zu den Errungenschaften, welche die Aufklärungsperiode des achtzehnten Jahrhunderts sich zu gute schreiben darf. Es hat in Städels Gründung seine erste sichtbare Manifestation auf deutschem Boden gefunden. Die Neuerungen, welche die Aufklärung und die ihr folgenden staatlichen Umwälzungen in fast allen Lebensgebieten nach sich zogen, haben aber auch die besonderen Obliegenheiten der öffentlichen Kunstpflege unter völlig veränderten Gesichtspunkten kennen gelehrt. Diese neuen Erkenntnisse waren nicht nur der ausübenden Kunst von Vorteil, sie dienten zugleich der Hebung des Kunstsinnes überhaupt, und hier war ihr besonderes Verdienst die Konstituierung des öffentlichen Sammlungswesens, das der Arbeit der lebenden, schaffenden Kunst folgt oder folgen soll, wie die Garbenbinder den Schnittern. Die Organisation der öffentlichen Kunstsammlungen als eines allen zugänglichen und für alle bestimmten Mittels der geistigen Erhebung und Erziehung ist ein Gedanke, den zuerst die französische Nationalversammlung von 1792 in ihr Programm aufgenommen hat. Diesseits des Rheins hat die Städelsche Stiftung, deren Grundlagen bereits 1793 testamentarisch festgelegt wurden, auch in der Verfolgung dieses Zieles die Führung übernommen. Allerdings hat sich Städel, da er sein Alter kommen fühlte, nicht entschließen können, seine Pläne bei Lebzeiten auszuführen. So bleibt seiner Institution zwar die Priorität des Gedankens gewahrt, in der Praxis aber ist ihm in Frankfurt selbst ein anderer Mäcen mit einer wirklichen Museumsgründung zuvorgekommen, das war der Fürst-Primas des Rheinbundes und nachmalige Großherzog von Frankfurt, Karl von Dalberg. Es lohnt der Mühe, auf das Verhältnis dieses Fürsten zum künstlerischen Leben seiner Zeit hier etwas näher einzugehen, umsomehr als dies noch nirgends im Zusammenhange geschehen ist.[1])

In einer Zeit der tiefsten nationalen Demütigung war Karl von Dalberg die Aufgabe zugefallen, das Frankfurter Staatswesen nach dem Verluste seiner alten reichsständischen Unabhängigkeit in eine neue politische Existenzform hinüberzuleiten. Der Dank der Mitwelt ist seiner Regierung, wie bekannt ist, nur in geringem Maße zu teil geworden. Und es ist ja wohl begreiflich, wenn das, was wir heute als eine geschichtliche Notwendigkeit ansehen, dem patriotischen Empfinden von damals in



einem ganz anderen Lichte erschien. Es ist sogar verständlich, wenn auch die segensreichen Wirkungen dieser Regierung unter den äußeren Voraussetzungen, mit denen sie zu rechnen hatte, im Gängelbande einer dem Volke verhaßten fremden Gewaltherrschaft, den Anklang nicht fanden, den sie verdienten und später der Vergessenheit anheimfielen. In der Geschichte unsrer klassischen Literaturperiode allein hat sich der Name Dalbergs, dem Schiller einst den Wilhelm Tell, von schwungvollen Stanzen begleitet, übersenden durfte, als der eines besonderen Freundes der Musen behauptet. Aber erst die neueste geschichtliche Forschung hat uns in einem umfassenden Charakterbilde die ganze Persönlichkeit jenes Mannes kennen gelehrt, den seine freie und vorurteilslose Geistesbildung in jeder Richtung für die idealen Interessen des seiner Leitung anvertrauten Frankfurter Gemeinwesens eintreten hieß.

Es war ihm da gerade in künstlerischer Hinsicht kein leichter Stand bereitet. Eben in jener Zeit der Auflösung des alten Reiches, die ihn selbst an die Spitze des Primatialstaates rief, begann sich unter der deutschen Jugend eine geistige Strömung bemerkbar zu machen, die, mochte sie auch in der Form ihres Auftretens zuweilen fehlen, dennoch verheißungsvoll genug ins Leben trat, die deutsche Romantik. Man bedient sich in der Regel des Begriffes der Romantik in der Beschränkung auf die literarischen oder künstlerischen Prinzipienfragen, in denen sie sich später hauptsächlich ausgelebt hat. Seltener findet man den scharf ausgeprägten politischen Charakter betont, der ihr zugleich und namentlich in ihren Anfängen eigen gewesen ist. Als eine deutschnationale, im edelsten Sinne vaterländische Bewegung tritt sie uns aber gerade in jenem ersten Jahrzehnt des verflossenen Jahrhunderts entgegen, in dem sie auch im Frankfurter Kunstleben zum erstenmale Fuß faßte, und es ehrt den Rheinbundsfürsten Karl von Dalberg, daß er, soweit es überhaupt mit den diplomatischen Rücksichten seiner Stellung vereinbar war, auch an seinem Teile für die von ihr ausgebreiteten Tendenzen eingetreten ist. Inwieweit er, selbst ein nicht ungeübter Dilettant, für die romantischen Ideale Partei genommen hat, soweit sie sich in der ausübenden Kunst jener Tage zu regen begannen, das allerdings ist eine Frage für sich, auf die wir unten noch einmal zurückkommen werden. Außer Zweifel aber steht seine Beteiligung an dem gleichfalls durch die romantischen Ideen entfachten antiquarischen Eifer, der sich damals am Rhein und in den Niederlanden den aus den Verheerungen der Revolutionskriege geretteten Kunstdenkmälern des deutschen Mittelalters zuwandte. Was die Boisserées und ihre Freunde am Niederrhein, in Mainz der Domdekan Werner zur Erhaltung oder Bergung dieser Schätze getan haben, das findet in Frankfurt seine Parallele in Dalbergs Maßnahmen. Ihm haben wir es zu danken, daß die wertvollen Überreste alteinheimischer kirchlicher Kunstpflege, die durch die Säkularisation der geistlichen Stifter und Klöster im Jahre 1802 in städtischen Besitz übergingen, uns als ein im wesentlichen unverletztes Ganzes erhalten geblieben sind. Im Jahre 1809 erstand der Fürstprimas den gesamten, zumeist aus Gemälden bestehenden, Komplex jener Kunstgegenstände von der Administration der geistlichen Güter und überwies ihn „zur Zierde der guten Stadt Frankfurt“ der Museumsgesellschaft, die er im vorhergehenden Jahre als einen Mittelpunkt aller schöngeistigen und künstlerischen Bestrebungen der Landeshauptstadt ins Leben gerufen



hatte. Diese, wenigstens einer beschränkten Öffentlichkeit zugängliche kleine Galerie, die heute in dem Historischen Museum der Stadt aufgegangen ist, bildete den ersten sichtbaren Anfang des späteren öffentlichen Sammlungswesens in Frankfurt.

Hingebend, aber ohne Eifersucht gegen andere, gleichgerichtete Intentionen, hat sich Dalberg diesen Bemühungen gewidmet. Die Absichten Städels, mit denen er sich aus einem besonderen Anlaß auch offiziell zu befassen hatte, hieß er aufrichtig willkommen. Durch die 1811 erfolgte Einführung des Code Napoléon in Frankfurt hatte sich Städel genötigt gesehen, eine den französischen Rechtsnormen entsprechende Abänderung seines Testaments ins Auge zu fassen. Er bedurfte in diesem Zusammenhange einer ausdrücklichen landesherrlichen Genehmigung für die von ihm beabsichtigte Gründung und suchte diese im November 1811 nach. Die Genehmigung erfolgte bald darnach und den hierauf bezüglichen Akten, welche die Registratur des Städelschen Instituts bewahrt, liegt ein persönliches Schreiben des Großherzogs bei, das als ein offenkundiges Zeugnis seiner Gesinnung betrachtet werden darf. Es lautet:

Lieber Herr Städel,

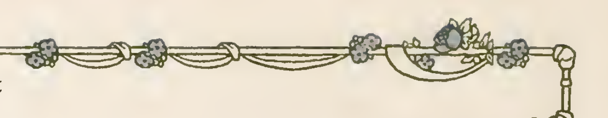
Mit besonderem Vergnügen habe ich aus Ihrer Vorstellung vom 18ten dieses Ihr rühmliches Vorhaben, Ihre schöne ansehnliche Sammlung an Malereien, Kupferstichen und anderen Kunstsachen zum Besten Ihrer Mitbürger und der Stadt zu Frankfurt einem daselbst zu errichtenden eigenen Institute zu vermachen, ausführlicher ersehen. Sehr gerne ertheile ich Ihnen hiezu meine Einwilligung, und Sie empfangen zu dem Ende mein desfallsiges Genehmigungs-Dekret hiebei, wobei ich Sie zugleich der verdienten besonderen Hochschätzung versichere, womit ich bin Dero wohlgeneigter

ergebenster Von Herzen

Aschaffenburg, den 21ten November 1811. Carl G. H.

Wir geben das bisher unbekannt gebliebene Schriftstück hier im Wortlaut wieder. Selbst wenn man in dem Text nicht mehr als einen Ausfluß des üblichen Kurialstiles der Zeit erkennen will, wird man doch nicht umhin können, in den letzten beiden Zeilen der Unterschrift, die der Großherzog mit eigner Hand hinzugefügt hat, einen Ton von entschieden persönlicher Färbung zu empfinden, der seine Sympathie für die geplante Schöpfung mit Wärme zum Ausdruck bringt.

Eine minder ausgedehnte geschichtliche Perspektive öffnet sich in den Beziehungen, welche Dalberg zu den ausübenden Künstlern unterhielt, doch sind auch sie bezeichnend für die Denkweise des Fürsten. Das gute Herz und die offene Hand, die er in den oft schweren Bedrängnissen der langen Kriegsjahre für alle Bedürftigen hatte, ließen ihn auch hier zunächst auf materielle Fürsorge bedacht sein. „Wo man“, so berichtet der bekannte Pfarrer Kirchner in seinen Ansichten von Frankfurt am Main, „einen geschickten Maler in Frankfurt besuchte, da stand ein Bild auf der Staffelei, das Karl von Dalberg bestellt hatte, um den Mann in Thätigkeit zu erhalten.“ [2]) Eine bestimmte Wahl, die er etwa zwischen Personen oder Richtungen getroffen hätte, läßt sich nicht erkennen, vielmehr finden wir ihn in Fühlung mit den verschiedensten Strömungen des damaligen künstlerischen Lebens. Die Erziehung, die der Fürst in seiner Jugend genossen hatte, wies ihn ohne Zweifel der herrschenden französischen



Geschmacksrichtung zu, unter deren Einfluß die vornehmen und die herrschenden Kreise jener Zeit ganz allgemein standen. So ist es auch nicht befremdend, wenn die Vertretung der künstlerischen Dehors bei Hofe in die Hände eines französischen Malers Joseph Chabord gelegt waren, eines Mannes, der in der Geschichte der Kunst keine tieferen Spuren zurückgelassen hat, der aber mit den soliden technischen Fertigkeiten, die er bei wenig ausgesprochener individueller Art besaß, ohne Zweifel schlecht und recht sein Amt als Hofmaler ausgefüllt hat. Was wir von ihm haben, spricht nur zu seinen Gunsten. So zeigt namentlich ein von 1810 datiertes Selbstbidnis, das er dem Großherzog verehrte und das heute im Vorraum des Stadtarchivs hängt, eine wesentlich über dem Durchschnitt stehende künstlerische Begabung zu einer Eleganz und Sicherheit des Vortrags ausgebildet, die selbst neben einem Baron Gérard oder einem Isabey, den gesuchtesten Porträtkünstlern der damaligen Pariser Gesellschaft, keine üble Figur machen würde. Von höherem Interesse als die französischen Velleitäten des Fürsten sind aber für uns verschiedene andere Anlässe, die ihn mit einigen Anhängern der werdenden deutschen Kunst jener Tage, und vor allem mit dem Künstler in Berührung brachten, der später ihr tatkräftigster Vertreter und Wortführer werden sollte, Peter Cornelius.

Peter Cornelius in Frankfurt

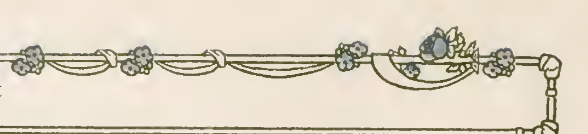
Cornelius kam 1809, wenig über fünfundzwanzig Jahre alt, von Düsseldorf nach Frankfurt. Was ihn zu der Übersiedelung bewogen hat, ist nicht bekannt; das wahrscheinlichste ist, daß er in jener Zeit des allgemeinen nationalen Mißgeschicks, das die Künste aller Orten darben ließ, in der immer noch bedeutenden Handelsstadt am ehesten hoffen durfte, in seiner Tätigkeit nicht völlig brach liegen zu müssen. Cornelius befand sich damals mit vollen Segeln in der romantischen Strömung, mit der ihn wohl die Boisserées zuerst bekannt gemacht hatten. Er schwelgte in dem Verlangen nach der ihm freilich wohl nur von Hörensagen bekannten „Dürerischen Art“. ... „glühend und strenge“, wie ein jüngerer Freund sie ihm vorgemalt hatte, sollte sie ihm willkommen sein.

Er hatte das Glück, die Aufmerksamkeit des Fürsten Primas auf sich zu lenken. Ein kleines Andachtsbild, das er in dessen Auftrag malte, bezeichnet wohl den ersten Schritt der Annäherung. Es befindet sich heute in der Historischen Sammlung der Stadt als ein merkwürdiges Dokument des ersten Eindringens der Romantik in die Frankfurter Kunstkreise. Die Darstellung lehnt sich im Sujet an die Raphaelische Madonnenpoesie an. Maria, sitzend, hält das Christuskind auf dem Schoß, dem der kleine Johannes, von Elisabeth begleitet, eine Traube anbietet. Ein Engel, der die Harfe spielt und ein spitzbogiges Fensterpaar im Hintergrunde erinnern gleichzeitig an die rheinisch-niederländische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, von der auch die Kopftypen und die in eckigen Falten gebrochene Drapierung der Figuren abhängig sind. Das liebevoll gemalte Bildchen hat, unerachtet seiner fast peinlich zu nennenden Anlehnung an alle möglichen Vorbilder, einen unleugbaren künstlerischen Reiz. Was der hohe Besteller dazu gesagt hat, ist uns nicht überliefert. Da er aber in ungefähr



derselben Zeit zwei andere Kompositionen des jungen Künstlers, die er sich im Entwurf vorlegen ließ, ablehnte, weil sie ihm nicht gefällig genug und nicht dem herrschenden Geschmack entsprechend waren, so ist wohl anzunehmen, daß auch das ausgeführte Madonnenbild in seinen Augen keine besondere Gnade gefunden hat. Zu verwundern wäre es jedenfalls nicht, wenn dem feinsinnigen Freunde Herders und Schillers, dem der Gedanke eines nationalen Kunstschaffens schon auf Grund solcher Beziehungen gewiß kein leerer Begriff gewesen ist, dennoch die naive Stilmengung, in welcher ihm hier das neue Formprinzip entgegentrat, etwas befremdend vorgekommen wäre. Drei weitere Entwürfe, jetzt im Städelschen Institut, die Cornelius zur Vorbereitung eines Huldigungstransparentes gezeichnet hat, bestimmt für die Illumination, mit welcher in Frankfurt 1810 die Erhebung des Landesfürsten zum Großherzog gefeiert wurde, sind ohne Zweifel weit mehr in dessen Sinn gewesen, obwohl sie nichts Eigenes bieten, sondern nur die obligate klassizistische Phrase wiederholen, dasselbe was Ingres und Prud'hon in ihren allegorischen Erfindungen zur Verherrlichung der napoleonischen Aera auch gesagt – und besser gesagt haben.

Es ist dies nicht der einzige Fall, daß sich Cornelius damals noch gezwungen sah, das romantische Ideal, für das er innerlich gewonnen war, in seinem äußeren Tun zu verleugnen. Er war mittellos, und wenn er leben wollte, so mußte er unter Umständen wohl oder übel dem traditionellen Kunstgefühl seine Konzessionen machen. Dies ist der Eindruck, den man auch von einer zweiten, an sich um vieles bedeutenderen dekorativen Schöpfung empfängt, die er in der Zeit seines Frankfurter Aufenthaltes, zwischen 1809 und 1811 ausgeführt hat, den Wandmalereien im ehemaligen Schmidschen, später v. Mummschen Hause. Die Biographen des Künstlers wissen von diesem umfänglichen monumentalen Werke nur wenige dürftige Nachrichten zu verzeichnen. Die Arbeit selbst galt bis vor kurzem für verschollen. Es war dem letzten, inzwischen verstorbenen Besitzer jenes Hauses, dem auch in so mancher anderen Hinsicht um das Frankfurter Kunstleben hochverdienten Herrn P. Hermann Mumm v. Schwarzenstein vorbehalten, die aus Mangel an geeigneter Fürsorge übel mitgenommenen Gemälde nicht nur wieder aufzufinden, sondern auch durch kundige Hand soweit wieder herstellen zu lassen, daß uns nunmehr in ihnen ein schon verloren geglaubtes wertvolles Denkmal deutscher Kunst aufs neue geschenkt ist. Die erste Veröffentlichung des erfreulichen Fundes ist seinerzeit durch die freundliche Geneigtheit des Herrn v. Mumm dieser Schrift vorbehalten worden. Leider ergaben die unter schwierigen Verhältnissen erfolgten Aufnahmen keine durchweg befriedigenden Resultate. Die am besten unter ihnen gelungene Reproduktion ist unseren Abbildungen eingefügt. Es waren, wie nunmehr feststeht, sechs in einer gemalten architektonischen Wanddekoration angeordnete Szenen von mythologisch-allegorischem Inhalt, die Cornelius für ein Zimmer des im Jahre 1795 erbauten Hauses an der Zeil geliefert hat, dessen stattliche, im neuklassischen Stil gehaltene Fassade nach außen den letzten der historischen Typen des altfrankfurtischen Patrizierhauses zur Schau trug. Die Malereien dienten zum Schmuck eines im Erdgeschoß des Hauses, vom Eintretenden rechts, unmittelbar an den Flur anstoßenden Gelasses, das mit zwei Fenstern nach der Straße ging. Die beiden an die Fensterseite anstoßenden Wände waren von je



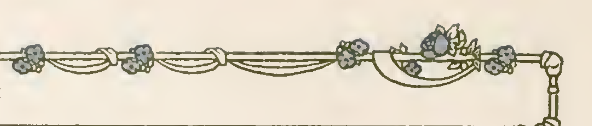
einer Tür durchbrochen. An diesen beiden und an der vierten, den Fenstern gegenüberliegenden Wand waren die erwähnten Historien zu sehen; das Ganze bildete eine einheitliche, in Öl auf Leinwand gemalte Wandbekleidung von der Art, wie sie in wohlhabenden Frankfurter Häusern schon während des achtzehnten Jahrhunderts üblich gewesen und von der im Historischen Museum der Stadt verschiedene Beispiele aus eben dieser Zeit erhalten sind.

Bald nach der Vollendung der Gemälde, 1812, starb der Besteller, der sie hatte ausführen lassen, Johann Friedrich Schmid. Sein Sohn, der nach ihm das Haus bewohnte, ließ die Bilder mit Landschaften indifferenten Charakters übermalen, man weiß nicht warum. Es heißt, er sei ein Mann von pietistischer Richtung gewesen, und dann wäre etwa anzunehmen, daß er an den, übrigens durchaus dezent behandelten, antiken Sujets der Corneliusschen Gemälde Anstoß genommen hätte. Wann jener Vandalismus zur Ausführung gelangte, ist gleichfalls unbekannt. Das Unheil war bereits geschehen, als das Schmidsche Haus im Jahre 1839 durch Kauf an Herrn Gottlieb Mumm-v. Scheibler, den Großvater des letzten Eigentümers, überging. Die wertlos gewordenen Panneaux wurden 1860 durch Gobelins ersetzt, sie selbst wurden zusammengerollt und auf den Dachboden gebracht, wo sie kurz vor dem Abbruch des ganzen Hauses, der im Jahre 1904 erfolgte, durch einen Zufall wieder zum Vorschein kamen. Bei ihrem Anblick erinnerte sich Herr v. Mumm sogleich der erwähnten Vorgänge und der schon fast zur Legende gewordenen Nachricht, daß Cornelius einmal im Hause gemalt habe. Seine Vermutung, daß dessen Arbeit vielleicht noch unter der späteren Übermalung der großen Tapetenstücke vorhanden sein könnte, bestätigte ein erster, an denselben vorgenommener Reinigungsversuch. Inzwischen sind die sechs Figurenbilder in Paris gesäubert, in diskreter Weise wiederhergestellt und im Corneliussaale der 1903 erbauten Mummschen Villa an der Forsthausstraße aufs neue in die Wände eingelassen worden.

Von ihren Gegenständen behandeln je zwei die Gaben des Bacchus und der Ceres. Einmal erscheint der Gott unter einem Baume sitzend, einen Weinkrug in der Linken haltend, aus dem er einem vor ihm an der Erde kauernden Satyr die emporgehaltene Schale füllt. Ein zweites Bild zeigt eine anmutige Familienszene (Tafel 2): ein junges Weib, den Oberkörper auf den rechten Arm gestützt, sitzt links am Boden, auf ihrem Schoße einen nackten Knaben haltend, ein jugendlicher Mann aus dem Gefolge des Bacchus und in dieser Eigenschaft durch das bekränzte Haar und den Thyrsusstab kenntlich gemacht, tanzt vor dem Knaben und hält ihm neckend eine Traube vor, nach der das Kind verlangend beide Hände ausstreckt. Den dionysischen Szenen stehen die Ceresbilder gegenüber: in dem einen die Göttin, wie sie dem vor ihr knieenden Triptolemus die erste Garbe darreicht, dahinter eine Landschaft mit wogenden Kornfeldern, von Höhenzügen in der Ferne umsäumt: man könnte an ein Motiv aus dem unteren Maintal denken, wo später auch Burnitz und Thoma gemalt haben. Das andere Bild schildert eine Begegnung zwischen Ceres und ihrer Tochter Proserpina, der vergönnt ist, alljährlich einmal, der Unterwelt entsteigend, die Mutter zu besuchen; diese letzte neigt sich von erhöhtem Thronsitz herab der mit fliegenden Gewändern auf sie zueilenden Tochter entgegen. Ein fünftes Bild ist dem Apollo gewidmet: der Gott



unterrichtet Amor im Saitenspiel; im sechsten endlich erscheint Flora, hoch in den Lüften über der Erde hinschwebend, über der sie aus einem Füllhorn Blumen ausstreut, an ihrer Seite flattert ein kleiner Genius, einen Blumenkorb auf dem Kopfe tragend. Ein jedes der in stark überhöhtem Formate ausgeführten Bilder ist von einer im Halbrund geschlossenen Arkade eingerahmt, deren Bogen zu beiden Seiten auf je zwei nach innen vortretenden Freisäulen aufruht. Die Farben sind matt und kühl gestimmt, zeigen jedoch eine weit feinere Harmonisierung, als sie den bekannten späteren Wandbildern des Künstlers eigen ist. Auch in formaler Hinsicht weichen diese frühesten Corneliusschen Wandgemälde erheblich von den späteren Meisterwerken ab; man würde sie kaum als Erzeugnisse von einer und derselben Hand erkennen, stünde nicht ihre Provenienz unzweifelhaft fest. Es ist hier noch nichts von jener herben Größe, von dem heroischen Pathos zu verspüren, welche die Cornelianischen Schöpfungen in München und in Berlin erfüllen, noch weniger von dem gewaltigen und zugleich komplizierten tektonischen Gefüge der Komposition, das dort vor Augen tritt. Um vieles näher liegen dagegen die Beziehungen, welche diese Gemälde gleich einigen älteren, noch im Rheinland vorhandenen Arbeiten des Künstlers mit den Überlieferungen der vorangegangenen Kunstperiode verbinden. Man fühlt sich an jene eigentümliche Süßigkeit, jene gesteigerte Grazie erinnert, wie man sie etwa an den Erzeugnissen des englischen oder des französischen Kupferstichs aus den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts gewahr wird. An dieser Art von Kunst, die zu einem Teil freilich nichts anderes als höhere Modeware gewesen ist, ist augenscheinlich der Geschmack des jungen Künstlers gebildet worden, auch einige schüchterne Reminiszenzen an Raphael, den Cornelius gleichfalls aus Stichen kannte, lassen sich daneben bemerken. So ist das Kind des Faunenweibchens ein Geschwisterkind vom Jesusknaben der „Madonna della casa d'Alba", der Genius im Florabilde ist den Amorettengruppen der Farnesina entlehnt. Merkwürdig genug: der jugendfrische Geist des Künstlers, den wir wenige Jahre darauf an der Spitze einer großen künstlerischen Reformbewegung wiederfinden, hier scheint er gebunden an allerlei auswendig gelernte Formeln, die sich eindrängen in das, was er selbst gesehen oder gefunden hat. Was wir da vor Augen haben, ist nichts anderes, als das Resultat des dürftigen, nach französischen Mustern kopierten, akademischen Unterrichts, in dessen Schule die künstlerische Jugend damals in Deutschland heranwuchs, eines Unterrichts, dessen Fesseln Cornelius selbst in seinen Düsseldorfer Lehrjahren schwer genug empfunden hatte, ohne doch, wie man sieht, sich ihrer ganz entledigen zu können. Wahrlich, es bedurfte in dieser Jugend einer gewaltsamen Auflehnung gegen den pedantisch-unselbständigen Geist, der ihr von jener Seite aufgezwungen war, um von einer Kunst des Handgelenks, zu der sie von mittelmäßigen Lohnarbeitern erzogen werden sollte, zu einer Kunst der selbstbewußten, freien Persönlichkeit zu gelangen. Glücklicherweise ist auch die schlechteste Schule nicht imstande, ein wirkliches Talent zu unterdrücken. Die natürliche Triebkraft des gesunden künstlerischen Geistes setzt sich immer von selbst durch. Und so auch im gegebenen Falle bei Cornelius. So wenig er noch die Körperformen und namentlich die des nackten menschlichen Körpers beherrscht, so befangen da und dort noch die Erfindung ist, so fesselnd ist doch der



Gesamteindruck dieser Schöpfungen, in denen sich trotz aller kleinen Unzulänglichkeiten Züge eines glänzenden Schönheitsinnes, die Züge des werdenden Genius offenbaren. Nur einem großen Künstler stehen solche Eingebungen zu Gebote, wie die in reizendem Rhythmus bewegte Gruppe des Faunenpaares, oder die herrlich empfundene Gewandfigur der in die Arme ihrer Mutter eilenden Proserpina; es sind die ersten Proben des hohen monumentalen Stils, durch den der jugendliche Meister später seinen Ruhm begründen sollte.

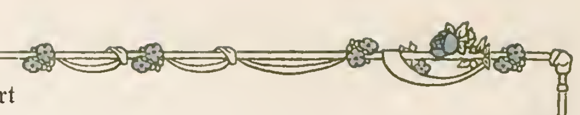
Das Städelsche Institut bewahrt seit geraumer Zeit die aus dem Nachlaß von Gottfried Malß, einem der Frankfurter Freunde des Cornelius, herrührenden Federskizzen, welche die ersten Gedanken des Künstlers zu den Wandmalereien des Schmidschen Hauses enthalten. Wie immer hat er hier eine ganze Anzahl verschiedener Motive zur Hand, die ebensoviele verschiedene Möglichkeiten zur Lösung der ihm gestellten Aufgabe enthalten. Aber keiner dieser Entwürfe, mit Ausnahme eines einzigen, der Gruppe von Ceres und Triptolemus, ist in der Ausführung zur Verwendung gelangt. Es ist schade darum, denn sie sind den Gemälden zum mindesten gleichwertig, teilweise sogar überlegen. Schade auch um die anmutigen architektonischen Wandeinteilungen, welche diese Skizzen zeigen (Tafel 1) und welche schon die reichen dekorativen Erfindungen der Fresken in der Glyptothek und in den Loggien der alten Pinakothek in München vorausahnen lassen. Sie sind an Ort und Stelle der schon erwähnten, weniger reizvollen Umrahmung geopfert worden. Wie sind diese Änderungen zu erklären? Wäre es möglich, daß wir die Ausführung der Gemälde nicht auf die Rechnung des damit betrauten Künstlers allein zu setzen hätten? Nach Gwinner haben bei der Entstehung der Malereien Karl Mosler und Johann Xeller, zwei mit Cornelius befreundete, damals gleich ihm in Frankfurt lebende junge Künstler, hilfreiche Hand geleistet. Der Annahme einer solchen Kompaniearbeit würde auch sonst der äußere Anschein nicht widersprechen. In der Ausführung der Bilder wechseln gute und minder gute Partien miteinander ab. Vorwiegend herrscht ein sicherer und feinfühliger Vortrag, stellenweise hingegen läßt die Frische der Arbeit nach. Doch reichen die technischen Merkmale heute nicht mehr aus, um diese Frage zu entscheiden. Die Bildflächen sind augenscheinlich vor der Übermalung und um diese zu erleichtern so unbarmherzig abgeschliffen worden, daß ihr ursprünglicher Zustand nur noch strichweise zu erkennen ist. Der Beachtung wert ist jedoch, was der Pariser Restaurator sagt, der einen Eid darauf ablegen will, daß die ganze Arbeit, soweit sie figürliche Darstellung zeigt, von Einer Hand ist.

Die Wandbilder des Schmidschen Hauses, die kurz vor dem Abschluß von Cornelius' Frankfurter Aufenthalt und seiner Abreise nach Italien vollendet wurden, sind seine letzte Abrechnung mit der französisch-klassizistischen Kunst, in der er aufgewachsen war. Einen ebenso wohlwollenden als verfehlten Vorschlag des Großherzogs, der ihm ein Reisestipendium nach Rom in Aussicht stellte, unter der Bedingung, daß er sich dauernd der französischen Manier unterwerfe, wies er höflich, aber mit Entschiedenheit zurück. Das Ziel seiner künstlerischen Absichten stand ihm deutlich vor der Seele. Er konnte es auf Augenblicke ignorieren, wenn die Not dazu drängte. Dann entwarf er die Apotheose des regierenden Fürsten, wie auf jenen Transparent-Skizzen in dem pomp-



haften Stile des neuesten Kaiserkultes oder er malte die Fabeln der antiken Götterwelt für die künstlerische Repräsentation des vornehmen Frankfurter Bürgerhauses. Aber daneben entstanden andere Werke, zunächst nur für ihn selbst oder für einen engeren Kreis von gleichgestimmten Freunden, und hier erst hat er gezeigt, worauf er in Wahrheit ausging. Dahin gehören u. a. die anziehenden Bildnisse des Frankfurter Buchhändlers Wilmanns und seiner Gattin, die das Historische Museum der Stadt bewahrt, mangelhaft in der Technik, und mit geringem, billig erstandenem Material in Ölfarben ausgeführt, aber in ihrer lebendigen Auffassung erfüllt von jenem Geiste der neuen Richtung, der die höchste Bedeutung des Kunstwerkes in die Mitteilung einer starken individuellen Gefühlsäußerung legte; dahin gehören vor allen Dingen die Illustrationen zu Goethes Faust, dessen erster Teil 1808 im Druck erschienen und von Cornelius sogleich als ein willkommener Gegenstand seiner romantischen Stilübungen ergriffen worden war. Als Stilübungen darf man in der Tat die ersten sieben bis zum Jahre 1811 vollendeten großen Federzeichnungen zum Faust betrachten, denen bis 1815 noch fünf weitere in Rom nachfolgten. Alle zwölf Blätter sind jetzt in der Städelschen Sammlung. Die älteren sieben, so gediegen sie in der Beobachtung mancher Einzeldinge sind, schwanken doch hin und her zwischen der Routine der Akademie und der selbstverleugnenden Einfühlung in die herbe und scharfe Formenanschauung der altdeutschen Meister. Bedeutend reifer sind die später in Rom entstandenen Zeichnungen, so namentlich der Spaziergang vor dem Tore, Valentins Tod, die Kerkerszene. Man kennt sie leicht aus der Reihe der übrigen heraus, da sie reicher in der Erfindung und gewandter in der Raumdisposition sind. Die klassische Kunst der Italiener mit ihrer überlegenen Ruhe und dem beglückenden Anschein einer starken inneren Gesetzmäßigkeit hat einen entschieden vorteilhaften Einfluß darauf ausgeübt. Das Unfertige der älteren Stücke hat später selbst ein so ausgesprochener Verteidiger der neudeutschen Kunst, wie Johann David Passavant, unumwunden zugegeben. In seinen „Ansichten über die bildenden Künste“, die er 1820 in Rom verfaßte, der grundlegenden programmatischen Darstellung aller von der deutschen romantischen Kunstrichtung verfolgten Ziele, spricht er sich dahin aus, daß jene Blätter ein Übermaß von Nachahmung enthalten, „auch in den Äußerlichkeiten der altdeutschen Manier“, die erst später durch ein dem Künstler „eigentümliches Bestreben“ abgelöst wurde[3]). Das hindert nicht, daß diese Zeichnungen zur Zeit ihrer Entstehung in dem Kreise der Gleichgesinnten begrüßt wurden als ein Ereignis von geradezu epochemachender Bedeutung.

Tiefer hat damals nur einer gesehen, den Cornelius' Freunde für seine Arbeiten, wenn auch nur mit halbem Erfolge, zu interessieren versuchten. Die Anfänge des Faustzyklus fallen zeitlich zusammen mit den Annäherungsversuchen, welche sich die Brüder Boisserée in Weimar angelegen sein ließen, um Goethes und der Seinen Anteilnahme für ihre deutsch-nationalen Kunstbestrebungen zu erlangen. Der temperamentvolle Sulpiz Boisserée ließ sich durch die anfänglich reservierte Haltung der Weimarischen Kunstfreunde nicht entmutigen; bei einem Besuch an Ort und Stelle, 1811, säumte er nicht, dem Dichter die ersten fertigen Blätter zum Faust persönlich vorzulegen. Goethes Kritik lautete zwar ganz freundlich, freundlicher als manche andere



bittersüße Wendung, dergleichen er sonst wohl nach Bedarf anwandte, um sich den allzu stürmischen Liebeswerbungen seiner romantischen Freunde zu entwinden. Aber Boisserée hatte mehr erwartet und es verdroß ihn vor allen Dingen, daß es nicht gelang, weder damals noch auch späterhin, ein Wort von Goethe schriftlich zur Einführung für eine geplante Veröffentlichung jener Zeichnungen durch den Stich zu erlangen. Goethe schrieb nur an Cornelius persönlich, aufmunternd, aber doch auch warnend vor einseitigem Anschluß an die deutsche Kunstwelt des sechzehnten Jahrhunderts, die seinen Arbeiten „als eine zweite Naturwelt zum Grunde liege“ [4]). Damit war fein und doch unmißverständlich die Schwäche angedeutet, die keinem unparteiischen Beurteiler jener geistvollen Versuche verborgen bleiben konnte. Goethe wollte sie nur als ein Übergangsstadium zu Vollkommenerem, Höherem gelten lassen. Wie sehr er damit im Rechte war, hat niemand kräftiger bestätigt als der Künstler selbst durch seine spätere Entwickelung.

Weniger leicht verständlich ist die Haltung, die Goethe nachmals den Schöpfungen des gereiften Meisters gegenüber einnahm. Dessen Freund und Biograph Ernst Förster verbreitet sich darüber in seinem Buche eingehend; uns interessiert an dieser Stelle vor allem das ablehnende Urteil, das Goethe bei gleicher Gelegenheit an den Werken des Frankfurter Kupferstechers Eugen Eduard Schäffer, des Schülers von Cornelius ausließ, der die Reproduktion der von dem Meister in der Münchener Glyptothek ausgeführten Fresken übernommen hatte. Cornelius schickte an Goethe eine dieser Nachbildungen, die „Unterwelt“, erhielt aber nie eine Antwort darauf. Nur durch Boisserée erfuhr er, 1830, daß „der alte Herr“ zu der früher von ihm gegenüber der neuen Kunstrichtung beobachteten Reserve zurückgekehrt sei, ja daß er den Stecher getadelt habe, weil er „den Marc Anton anstatt der Neueren zum Muster genommen, eine traurige Folge des deutschen Rückschritts ins Mittelalter“ [5]). Wenn das wahr ist, dann können wir nicht umhin, in diesem Falle auf die Seite der Gegenpartei zu treten, denn Schäffers Stich nach der „Unterwelt“ und ebenso die anderen, zum Teil leider unvollendet gebliebenen Nachbildungen der Glyptothekbilder sind geradezu wundervoll, mit einer Hingebung ohnegleichen und mit einer phänomenalen technischen Vollendung durchgeführt. Man wird sich im Angesicht von Schäffers Lebenswerk allenfalls die Frage vorlegen dürfen, welcher unter seinen verschiedenen Manieren man den Vorzug geben will, dieser älteren unter dem Einfluß des Cornelianischen Stiles teils von Marc Anton, teils aber auch von Dürer entlehnten Technik, oder der späteren, in der er, dem modernen französischen Brillantstich folgend, seine berühmten Blätter nach Raphael ausgeführt hat. Diese letzteren haben allerdings das meiste zur Befestigung seines künstlerischen Rufes beigetragen. Allein den Vorzug der höheren Originalität behaupten doch wohl die früheren Erzeugnisse seiner romantischen Periode, die vorwiegend der Arbeit nach Cornelius gewidmet sind. Mit welcher Festigkeit ist nicht da für die lapidare Handschrift des Meisters ein kongenialer Ausdruck in der Stichelführung gefunden, wie fein und klar umwebt das silberglänzende Gespinnst der Strichlagen die großen Formen der Originale! Es ist keine Frage, diese Werke unseres Frankfurter Kupferstechers Schäffer gehören zu dem Bedeutendsten, was die graphische Kunst in Deutschland je hervorgebracht hat.

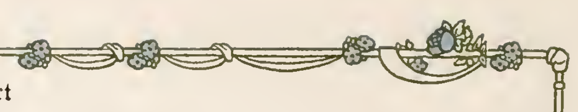


Die Frankfurter Romantiker

Wir kehren noch einmal zu Cornelius' Frankfurter Jahren zurück. Frankfurt hat ihn, so glücklich sich auch dort seine äußeren Verhältnisse zu gestalten begannen, doch nicht auf die Dauer festzuhalten vermocht. Seine Gedanken standen nach dem Süden gerichtet. Im Herbst des Jahres 1811 brach er dorthin auf. In Rom angelangt trat er ohne Verweilen dem Nazarenerbunde bei, der sich seit etwa einem Jahre in dem verlassenen Kloster von S. Isidoro zusammengeschlossen hatte. Es war das für ihn der nächstliegende Verkehr, obwohl er innerlich eigentlich von anderer Art war. Die starke natürliche Sinnlichkeit, die sein Wesen kennzeichnet, stand zu dem asketisch-weltflüchtigen Treiben der „Klosterbrüder" in einem augenfälligen Gegensatz. Allein wie in jeder Partei nicht nur gleichgeartete, sondern auch heterogene Elemente zusammenwirken um eines gemeinsamen Zieles willen, so geschah es auch hier. Die Unterschiede der Charaktere überwog die Gemeinschaft der künstlerischen Intentionen, die Abneigung gegen den leeren Formalismus der Akademien, das Bedürfnis nach freier eigener Entfaltung der Persönlichkeit, kurz das gemeinsame Bekenntnis zu den Kunstlehren der Reformbewegung, die vordem schon Carstens in Rom eingeleitet und nach ihm sein Schüler Eberhard von Wächter in Wien weiter ausgebreitet hatte.

Die fernere Geschichte des Lebens und Entwickelungsganges von Cornelius gehört nicht mehr in den Bereich dieser Darstellung, wennschon seine Persönlichkeit, welche die gesamte idealistische Kunstübung in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts beherrschte, uns auch im weiteren Verlaufe des Frankfurter Kunstlebens wenigstens vergleichsweise noch da und dort begegnen wird. Unmittelbare Eindrücke hat die kurze Episode seines Wirkens in Frankfurt nicht hinterlassen. Wenn die Stadt auch zwanzig Jahre später noch einmal zu einer Pflegestätte, ja zu einem bevorzugten Sitze der deutschen romantischen Kunstübung geworden ist, so ist das doch auf andere Anregungen zurückzuführen.

Weit mehr als Cornelius steht ein anderer Genosse aus der damaligen römischen Nazarenergemeinschaft in einem wenigstens mittelbaren Zusammenhange mit der erwähnten späteren Entwickelung des Frankfurter Kunstlebens. In dem an bedeutenden Talenten ungewöhnlich reichen Kreise, den jene junge Gemeinschaft umfaßte, ragte, als Cornelius hinkam, durch die Fülle seiner Phantasie wie durch die Vorzüge seiner Verstandes- und Herzensbildung Franz Pforr aus Frankfurt am Main hervor. Er war nicht, wie Cornelius, für das Gestalten im Großen, für den heroischen Stil geschaffen. Die Innigkeit und Zartheit seiner Empfindungsweise vermochte sich mit vollerem Genügen im beschränkten Rahmen des Staffeleibildes oder in graphischer Darstellung hervorzutun. Pforr ist ein echter Nazarenertypus, und zwar zeigt sich in ihm die Besonderheit dieser Richtung von ihrer liebenswürdigsten Seite. Da er jung gestorben ist, sind uns nur wenige Zeugnisse seiner Begabung erhalten. Zeichnungen von ihm, Illustrationen zum Götz von Berlichingen und Szenen allegorischen oder legendären Inhalts, sind nach seinem Tode von befreundeter Hand herausgegeben worden; an Gemälden befinden sich zwei in öffentlichem Besitz in Frankfurt, eines,



die Geschichte des Grafen von Habsburg, im Städelschen Institut, ein zweites, Kaiser Rudolphs I. Einzug in Basel, als Böhmers Geschenk in der Sammlung des Historischen Museums. Dies letzte war noch vor der Übersiedelung Pforrs nach Rom zusammen mit einem Wilhelm Tell in der Museumsgesellschaft ausgestellt, und Dalberg drückte dafür dem jungen Künstler seine Anerkennung durch Verleihung des Frankfurter Bürgerrechtes aus.[6])

Wir haben es da trotz einer gewissen Befangenheit des Vortrages, die den Nazarener kennzeichnet, mit überaus ernst zu nehmenden Arbeiten zu tun. Die Regeln eines veralteten Schulzwanges sind abgeworfen, aber nur, um in der neugewonnenen Freiheit ein ernsteres, tiefergehendes Studium an ihre Stelle zu setzen. Es ist zwar nirgends mehr als bei den frühesten Romantikern vom Schlage Pforrs von „Herzensergießungen", von „Mitteilungen eines tieferen geistigeren Sehens", auch in den Äußerungen ihrer eigenen Wortführer die Rede gewesen, so viel, daß man oft ganz die eigentlichen künstlerischen Qualitäten übersehen hat, die sie zugleich besitzen. Aber doch entfalten sie gerade nach dieser Seite die seltensten Vorzüge. Sie arbeiten allerdings in einem anderen Sinne, als unsere heutige Technik verlangt. „Der Drang nach einem bestimmten, einzig richtigen Umriß der Form im Gegensatz der schwankenden nebelvollen flauen Zeit" – so hat es Overbeck einmal formuliert – ist, was ihrer Formgestaltung zugrundeliegt und was sie wiederzugewinnen suchen teils im Anschluß an die primitive Kunst der alten Deutschen oder Italiener, teils aber auch, und weit mehr als in der Regel zugegeben wird, im unmittelbaren Naturstudium. Auch eine lebhafte koloristische Empfindung ist bei ihnen vorhanden und auch da ein Geltendmachen des individuellen Sehens und Gestaltens, ein inniges Verbundensein mit den Stimmungselementen der lebendigen Natur, das auf ein großes und höchst persönliches künstlerisches Wollen hinweist. Das Bildchen Pforrs mit dem Grafen von Habsburg, das im Städelschen Institut hängt, ist dafür ein beredtes Zeugnis, bezeichnend wie wenig andere. Alles ist auf eigene Empfindung gestellt. Die Umrisse sind zwar hart wie bei einem alten Meister, aber mit dem feinsten Formgefühl gezogen; die kühlen grauen und grünen Töne der Waldlandschaft sind in Regenstimmung gehalten, mit einer Feinheit der Nuancierung, die nicht gemacht, nicht auswendig gelernt, sondern nur aus einer Fülle eigener Anschauung so gegeben werden konnte.

Was der Ertrag der jüngsten deutschen Kunst an wertvoller Naturerkenntnis aufweist, beruht – bei aller Verschiedenheit der Ausdrucksmöglichkeiten, die jetzt und einst gefunden worden sind – im Grunde auf keinen anderen Absichten, als denen, die uns auch in der Naturbetrachtung der ältesten Romantiker entgegentreten. Und erst neuerdings hat ja ein vertieftes Studium der deutschen Landschaftsmalerei in den ersten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts gezeigt, in wie weiten Kreisen damals, auch außerhalb jener engeren römischen Gemeinschaft, ein Streben in der gleichen Richtung vorhanden gewesen ist. Zwar haben sich die tonangebenden Meister der römisch-deutschen Schule, wie Overbeck, Veit, Schnorr von Carolsfeld u. a., späterhin in ihrer Vorliebe für die monumentale Malerei auf andere Ziele abgelenkt gesehen. Im Wandbilde verschwinden naturgemäß die Feinheiten der intimen Atelierkunst. Aber es bleibt ein Gewinn, zu beobachten, wie auch jene Künstler in ihren



Jugendwerken an der Bewältigung von Problemen mitgearbeitet haben, denen sich heute wieder das brennende Interesse des Tages zuwendet.

Früh verwaist, hat Franz Pforr seine Frankfurter Heimat schon in ganz jungen Jahren verlassen. Die Wiener Akademie, die er 1805 bezog, hat ihn dann zwar nicht zum Künstler erzogen, wohl aber hat sie ihn in freundschaftliche Beziehung zu Overbeck und dadurch weiterhin unter Wächters Einfluß gebracht, der eben damals in Wien, und zwar mehr durch theoretische Belehrung als durch praktische Unterweisung, seine ehrlich überzeugte Propaganda trieb. In diesem Kreise wurde Pforr für die neue Kunst gewonnen, und mit dem Overbeckschen Anhang siedelte er 1810 nach Rom über. Nicht lange darauf ist er in Albano einem unheilbaren Leiden erlegen, in demselben Jahre 1812, das auch Gottlieb Schick, den genialen Vorläufer des Cornelius, von hinnen rief. So früh dem Leben und im besonderen den Hoffnungen entrückt, die man in seiner engeren Heimat auf sein künftiges Wirken setzte, hat Franz Pforr dennoch eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Gestaltung des künstlerischen Lebens seiner Vaterstadt gewonnen. Überaus tief und nachhaltig war der Eindruck, der von seinem Wesen wie von seiner Kunst im Kreise seiner Frankfurter Gönner und Freunde zurückblieb. Namentlich hat der verdiente Maler und Schriftsteller Johann David Passavant, der ihm von Jugend an aufs innigste befreundet war, die Grundlagen seiner künstlerischen Neigungen und Überzeugungen von Pforr empfangen und hat sie in der einflußreichen Stellung, die er später im Frankfurter Kunstleben einnahm, mit unentwegtem Eifer vertreten.

Pforrs Andenken ist auch im engeren Kreise seiner römischen Kunstgenossen in Ehren erhalten geblieben. Noch in späten Jahren hat sich Cornelius in Ausdrücken der höchsten Bewunderung über ihn ergangen. Wie man weiß, war Cornelius mit den Äußerungen des Lobes, die er für andere bereithielt, nicht verschwenderisch. Um so höher wiegt in seinem Munde dieses Urteil, ebenso aber auch die Anerkennung, die er noch einem zweiten aus Frankfurt gebürtigen Künstler seiner Richtung, Ferdinand Fellner, zuteil werden ließ[7]). Unter sich stehen die beiden Frankfurter in keiner näheren Beziehung, als der, welche in der gemeinsamen künstlerischen Art gegeben ist. Alter und Herkunft sind verschieden. Während Pforr, dessen Vater aus einem der benachbarten Landdistrikte zugewandert war, einer bescheidenen kleinbürgerlichen Sphäre entstammte, genoß Fellner den für die damalige Zeit nicht belanglosen sozialen Vorzug, einer der angesehenen alteingesessenen Familien anzugehören, aus deren Kreisen die regierenden Häupter der Stadt hervorzugehen pflegten. Freilich lag auch ein Nachteil für seinen künstlerischen Bildungsgang darin. Erst in reiferen Jahren, nachdem er der Standessitte folgend, zuvor Jurisprudenz studiert und die Advokatenlaufbahn beschritten hatte, fand er den Weg zu seinem wahren, dem Künstlerberufe. Um mehr als zehn Jahre ist ferner Fellner jünger als Pforr, und er steht daher auch zu Cornelius, an den er sich hauptsächlich anschloß, in einem anderen Verhältnis: es ist mehr das des Schülers, als des gleichaltrigen Freundes.

Als Maler ist Fellner wenig hervorgetreten, auch lassen die spärlichen Gemälde seiner Hand, die sich erhalten haben und namentlich einzelne unvollendete Ölbilder, die im Vorrat der Städelschen Galerie aufbewahrt werden, auf keinen besonders



reich entwickelten Farbensinn schließen. Dagegen tritt er als Zeichner den glänzendsten Talenten der Corneliusschule ebenbürtig zur Seite. Der Reinheit und Sicherheit seiner Strichführung scheint nichts unmöglich, und damit verbindet sich eine wahrhaft unerschöpfliche Kraft der produktiven Phantasie. Nach Form und Inhalt ist sein künstlerisches Streben ein Inbegriff dessen, was man in jener Zeit „altdeutsch" nannte, ein Prädikat, das den davon Betroffenen, wie u. a. auch Moritz v. Schwind, oft genug und mit Recht zum Verdrusse gereichte, wenn es allzu obenhin gebraucht ward, das sich aber mit Fellners Eigenart besser als mit der von manchem andren Romantiker deckt. Was Cornelius mit seinen Faustbildern nur annähernd erreicht hatte, die Wiederbelebung altdeutschen Kunstgefühls in Dürers Sinn, das ist Fellner, der in seiner inneren Entwickelung nicht erst wie jener die schlechten Gewohnheiten eines verzopften Jugendunterrichtes zu überwinden hatte, in weit höherem Maße gelungen. Während aber Cornelius später seinen Stil mehr und mehr im Sinne klassischer Ideale umgewandelt hat, ist Fellner der Kraft und Tiefe des deutschen Kunstcharakters inniger vertraut geblieben. Auch stofflich ist er über den Umkreis deutscher Geschichte, Sage oder Dichtung selten hinausgegangen. Er knüpfte an Cornelius etwa da an, wo dieser mit seinem Nibelungenzyklus die Entwickelung seiner im eigentlichen Sinne romantischen Jugendperiode abgeschlossen hat.

Fellner hat für nichts anderes als für seine künstlerischen Ziele gelebt. Aus einem weltfremden, traumhaft geführten Innenleben gingen seine nach Hunderten zählenden und oft bis zu grandioser Wirkung sich steigernden Zeichnungen und Entwürfe hervor, die sich namentlich in Frankfurter Besitz, privatem (Tafel 3) und öffentlichem, erhalten haben[8]). Auch äußerlich führte er das Leben eines Sonderlings. Seine Angehörigen wünschten lange, daß er sich in seiner Vaterstadt, für die er seit dem Übergang zur Künstlerlaufbahn verloren schien, dauernd niederlassen möge. Er konnte sich aber nicht entschließen, von Stuttgart, wo er 1831 seinen Aufenthalt genommen hatte, fortzugehen, obwohl er sich dort immer als „auf der Durchreise" anwesend bezeichnete. In den Stuttgarter geselligen Kreisen liebte man in ihm neben dem Künstler den Mann von gewählter Geistesbildung, dessen dichterische Begabung auch in der Gestalt eines einzigartigen Erzählertalentes Bewunderung erregte; Justinus Kerner und Berthold Auerbach bewarben sich beide um seine Freundschaft. In Stuttgart hat Fellner denn auch sein Leben beschlossen. Nicht weit von der Stadt, auf dem an malerischer Berglehne gelegenen Kirchhofe des Dorfes Wangen, auf den rings die Rebenhügel des Neckartales heruntersehen, hat er, nahe der Straße, die von da zum Flusse führt, seinem eigenen Willen entsprechend, die letzte Ruhe gefunden. Wie das Bibelwort sagt, das uns, solange wir leben, „Fremdlinge und Pilgrime" nennt, so wollte auch er als ein Pilger am Wege begraben sein.

Die leitenden Ideen, für welche die junge römische Künstlergesellschaft im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens in die Schranken getreten war, vor allem der Ruf nach Befreiung des individuellen künstlerischen Leistungsvermögens vom Zwange der fremden wie der einheimischen Perückenträger, waren ihrer Verwirklichung, auch in Frankfurt, um ein gut Teil näher gerückt, als im Jahre 1828, nach langem Hangen und Bangen der leidige Prozeß, der bis dahin die Städelsche Stiftung zur Untätigkeit



verurteilt hatte, endlich durch einen Vergleich aus der Welt geschafft, und der Administration die Hände freigegeben waren zu selbständigem Handeln. Die Geschichte, die Gwinner erzählt, wie im Jahre 1816 die Vorsteher der zünftigen Maler-Innung beim Senate vorstellig wurden, damit einigen fremden Künstlern, die sich in Frankfurt niedergelassen hatten, die Aufenthaltserlaubnis entzogen werde, bezeichnet die letzte, tragisch-komische Rolle, in der sich der alte Zopf des achtzehnten Jahrhunderts aus dem künstlerischen Leben Frankfurts verabschiedet hat.

Die Hauptsorge der Administration war zunächst der Einrichtung der Schule zugewandt, die sich Städel als Mittelpunkt seiner Stiftung und ihres idealen Wirkungsbereiches gedacht hatte. „Nicht Anhäufung seltener Kunstwerke und äußerer Prunk, sondern Errichtung einer guten, alle Fächer umfassenden Kunstschule mit ihren sämtlichen Erfordernissen, war die Absicht des Stifters", wie eine interessante, jetzt selten gewordene kleine Schrift eines der damaligen Vorsteher des Instituts, des Geheimen Legationsrates Dr. Carl Friedrich Starck besagt, die zur Orientierung des Pubikums 1819 erschien.[9]) Die privaten Frankfurter Zeicheninstitute, die dem pädagogischen Eifer der Aufklärungszeit ihre Entstehung verdankten, hatten sich unfähig gezeigt, einem höheren Zwecke, als dem einer harmlosen dilettantischen Unterhaltung zu dienen. Mehrfach hatten sich infolge davon junge einheimische Talente genötigt gesehen, ihre Ausbildung in Paris zu suchen. So waren Passavant und Wendelstadt im Atelier von Jacques-Louis David eingetreten, der ältere Höffler war zu Gros, Oppenheim zu Regnault gegangen. Hierin Wandel zu schaffen durch Gründung einer selbständigen Frankfurter Kunstschule sah man als die erste Pflicht der neuen Gründung an. Dabei hatten allerdings ihre verantwortlichen Leiter keine leichte Aufgabe vor sich, denn die Erfahrungen, deren man dringend bedurft hätte, mußten erst im Laufe der Arbeit selbst gesammelt werden und überdies gehört ein Vornehmen, wie das hier begonnene, schon ganz an und für sich zu den schwierigsten Problemen, die in einem öffentlichen Kunsthaushalte gestellt werden können. Über den Wert des akademischen Kunstunterrichts und die beste Art, ihn zu erteilen, sind ja auch noch heutigen Tages die Ansichten geteilt. Vielleicht kommt es, wie in den meisten praktischen Erziehungsfragen, so auch hier weniger auf die Methode an, als auf die Personen, die sie ausüben. Und immerhin war damals durch die von König Ludwig in München begonnenen Schöpfungen dargetan, in welchem Umfange auch eine akademische Schule, wenn es ihr gelingt, geeignete Kräfte, Lehrer wie Lernende, an sich zu ziehen, zur Erzeugung eines tatsächlichen Kunstlebens beitragen kann, selbst dann wenn es gilt, auf einem noch unbearbeiteten Boden ein völlig Neues zu pflügen.

Der Frankfurter Administration wird man die Anerkennung nicht versagen dürfen, daß es auch ihr, obschon in kleinerem Umfange, gelungen ist, für ein auf große Ziele gerichtetes künstlerisches Wirken in ihrer Schule einen Mittelpunkt geschaffen zu haben. Und es verdient weiter hervorgehoben zu werden, daß sie den Weg dazu im wesentlichen selbständig gefunden hat, obwohl es natürlich auch nicht an Ratgebern, berufenen und unberufenen, fehlte. Unter den berufenen ließ sich auch Goethe vernehmen, der den alten Städel gut gekannt und sich mehrmals über seine Pläne mit warmer Anerkennung ausgesprochen hatte; er glaubte ebenso jetzt, nach dessen Ableben mit einem



Vorschlage zur praktischen Ausgestaltung des Institutes nicht zurückhalten zu sollen. In einem noch vom Gründungsjahre der Anstalt, 1817, datierten Aufsatze, der zur Konstituierung eines Vereins der deutschen Bildhauer aufruft und Winke über ihre praktische Ausbildung enthält, empfiehlt er u. a. Stipendiaten zum Studium der von Lord Elgin gesammelten griechischen Marmorwerke nach London zu schicken, und „hier", fährt er fort, „wäre eine Gelegenheit, wo die Frankfurter ungeheure und wirklich disproportionirte Städelsche Stiftung sich auf dem höchsten bedeutenden Punkt entschieden sehen lassen könnte. Wie leicht würde es den dortigen großen Handelshäusern seyn, einen jungen Mann zu empfehlen und durch ihre mannigfaltigen Verbindungen in Aufsicht halten zu lassen!

„Ob freilich ein ächtes plastisches Talent in Frankfurt geboren sey, ist noch die Frage, und die noch schwerer zu beantworten, ob man die Kunst außerhalb der Bürgerschaft befördern dürfe.

„Genug, die Sache ist von Wichtigkeit, besonders in dem gegenwärtigen Augenblick, daß sie wohl verdiente zur Sprache gebracht zu werden." [10])

Das nicht gerade schmeichelhafte Prädikat, mit dem die junge Anstalt hier bedacht wird, bereitet wohl schon etwas die halb ungläubige, halb ironische Stimmung vor, in der man später in dem Goetheschen Freundeskreise an Ort und Stelle von ihr gedacht und gesprochen zu haben scheint. Vor allem aber dürfte Goethe im gegebenen Falle die in Frankfurt vorhandenen Mittel, die eine straffe Konzentrierung auf die am Orte selbst gelegenen Aufgaben als oberstes Gebot erscheinen ließen, überschätzt haben, und er befand sich dann in einem ähnlichen Irrtum, wie die römische Kunstgenossenschaft, die ungefähr zur selben Zeit an die Verwaltung mit Vorschlägen herantrat, freilich, um zunächst ebensowenig wie er Gehör zu finden. Es war ein Schreiben voll hochfliegender Aspirationen, das die deutsche Künstlerjugend Roms durch Passavants Vermittelung damals an die Administration gelangen ließ. Es sprach von Reformen des Kunstunterrichtes, von der Erwartung großer Aufträge. „Welchen Ruhm würde es Frankfurt bringen, die fromme Innigkeit und Formenreinheit Overbecks mit der reichen Genialität und Charaktertiefe Cornelius' dort im Freskenschmucke öffentlicher Gebäude zu vereinen und die Schule der Zukunft dahinzuziehen!" [11]) Allen sanguinischen Betrachtungen der Art wurde zunächst ein Dämpfer aufgesetzt durch die peinliche Rechtslage des Institutes selbst, die sich zehn Jahre später erst entschied. Dennoch waren, wie eben dann klar werden sollte, die Hoffnungen jener römischen Künstler besser begründet gewesen, als sie wohl selbst vorher geahnt hatten. Denn als endlich die Gründung der Frankfurter Schule in Erfüllung ging, konnte kein Zweifel sein, daß hier die von ihnen vertretene neudeutsche Richtung das Oberwasser hatte.

In den zehn Prüfungsjahren der Geduld, die bis zum Jahre 1828 verstrichen, war im Städelschen Institut Dr. jur. Johann Friedrich Böhmer, der nachmalige Stadtbibliothekar, die Seele der Verwaltung. Ja, in einem kritischen Augenblicke des bekannten Rechtshandels, da die Existenz der Anstalt von der äußersten Gefahr bedroht war, ist er geradezu ihr Retter gewesen. Die Erzählung, die sich davon in alteinheimischen Juristenkreisen erhalten hat, möge hier ihre Stelle finden, da sie für den Mann



wie für die Zeitlage bezeichnend ist. Der Prozeß, durch den entfernte Straßburger Verwandte Städels die Rechtsgültigkeit seiner Stiftung angefochten hatten, war durch verschiedene Entscheidungen hindurch bei der letzten Berufungsinstanz angelangt; als solche war auf Grund damaligen Rechtsbrauches von der Administration das Spruchkollegium der Juristenfakultät zu Halle angerufen worden. Nun traf es sich, daß eines der Mitglieder dieses Kollegiums, der Professor Christian Friedrich Mühlenbruch, als er auf einer Erholungsreise Frankfurt berührte, die Unvorsichtigkeit beging, an offener Wirtstafel im „Schwan" zu äußern, es stehe in Halle schlecht um den Ausgang des Prozesses. Böhmer, der als Tischgast anwesend war, sandte unverzüglich nach einem Notar, in dessen Anwesenheit der Fremde genötigt wurde, seine Aussage zu wiederholen und in aller Form zu Protokoll zu geben. Es verstand sich darnach von selbst, daß die Hallische Fakultät für die weitere Behandlung der schwebenden Rechtsfrage nicht mehr in Betracht kommen konnte. Die Frankfurter Administration beeilte sich, der Gegenpartei einen Vergleich anzubieten, und diese, um nicht die Entscheidung in den Händen einer neuen Instanz aufs neue der völligen Ungewißheit preiszugeben, zog es vor, darauf einzugehen. So ist die Städelsche Stiftung durch Böhmers Umsicht vor dem Schicksal der Auflösung, das ihr mit großer Wahrscheinlichkeit bevorgestanden hatte, noch in letzter Stunde bewahrt worden.

Böhmer verfolgte damals auch in seinen wissenschaftlichen Studien vorwiegend künstlerische Interessen. Während er seine späteren Arbeiten ausschließlich der allgemeinen Geschichte gewidmet hat – dankbar nennt ihn ja unsere vaterländische Geschichtschreibung als einen ihrer Begründer –, neigte er in jener frühern Zeit kunstgeschichtlichen Studien zu, und zwar galten diese Studien der älteren deutschen Kunst. Böhmer durchlebte, wie er später selbst geäußert hat, in den Jahren zwischen 1820 und 1830 „die Blütezeit seiner Romantik".[12]) Die Vorarbeiten zu einer Lebensbeschreibung Albrecht Dürers, deren handschriftliche Fragmente heute die Bibliothek des Instituts verwahrt, beschäftigten ihn, ein Werk, das, wenn es die Vollendung erlebt hätte, wohl ein Seitenstück zu jenem andern biographischen Denkmal geworden wäre, in welchem sein Freund Passavant das kunstgeschichtliche Wissen der romantischen Periode über Raphael und ihre spezifische Anschauung von ihm niedergelegt hat. Auch ein deutsches Denkmälerinventar hatte Böhmer anzulegen begonnen als Grundlage einer allgemeinen deutschen Kunstgeschichte und damit ein Projekt aufgenommen, dessen hohe Bedeutung inzwischen in Gestalt der allerorten eingeleiteten Inventarisationsarbeiten eine wenn auch verspätete Anerkennung durch die Praxis gefunden hat.

Im Institut faßte Böhmer seine Aufgabe, sobald er 1821 zum Mitadministrator kooptiert war, von allen Seiten zugleich an. Es war sein ernstes Bemühen, „die Galerie zu einer wirklichen echten Kunstsammlung", zugleich aber auch „die damit verbundene Anstalt zu einer das religiöse und nationale Leben befruchtenden Kunstschule herauszubilden". So seine eigenen Worte, ganz im Zuge jener religiös-patriotischen Grundanschauung, die zu den entscheidenden Merkmalen der deutschen romantischen Kunstbewegung gehören. Man findet dieselben Tendenzen auch in jenen obenerwähnten „Ansichten über die bildenden Künste" ausgesprochen, die Passavant von Rom aus 1820 veröffentlichte und die unter wesentlicher Mitwirkung seines Freundes Böhmer



entstanden sind. Im Vergleiche mit den Kunstbestrebungen, die heute gang und gäbe sind, ist es lehrreich, zu beobachten, wie schon in diesen Betrachtungen der von den Heroen unserer klassischen Literatur im achtzehnten Jahrhundert geprägte Gedanke eines nationalen Kunstschaffens sich an der Hand einer neuen sozialen Lebensanschauung weitergebildet hat zu der Forderung einer volkstümlichen Kunst. „Nicht zum bloßen Spielwerk und dem Kitzel für die Sinne soll die Kunst mehr angewendet werden; nicht bloß zur Ergötzung und Prachtliebe geehrter Fürsten oder schätzenswerter Privatpersonen: sondern hauptsächlich zur Verherrlichung eines öffentlichen Lebens. Soll dieses würdig geschehen, so muß ein ernster, hoher Sinn aus dem Kunstwerke sprechen, auf daß er den besseren Theil des Volkes ergreife und ihn bestärke in den Gesinnungen, welche, außer dem Kreise des Privatlebens, ein allgemeines volksthümliches Interesse erregen." [13])

Um hier Hand anzulegen, bot die Galerie des Städelschen Institutes die nächste Gelegenheit, allerdings nicht mehr ganz im Sinne des Stifters, aber auch nicht gegen ihn. Städels letztwillige Verfügungen würden schon damals, fünf Jahre nach seinem Tode, als Böhmer mit seinen Plänen hervortrat, den in beständigem Flusse befindlichen Zeitströmungen nicht mehr zu entsprechen vermocht haben, hätte er nicht als ein Mann von Erfahrung und Einsicht seinen Verordnungen von vornherein einen so dehnbaren Charakter gegeben, daß es eigentlich zu jeder Zeit den Verwaltern seiner Stiftung freigestanden hat, zu tun oder zu lassen, was ihnen im Interesse der Anstalt geboten schien. Nach Städels Meinung, die auch im Kreise seiner älteren Freunde geteilt wurde, sollten seine Sammlungen in erster Linie den Zwecken des Unterrichtes dienen, ganz im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts, wo es üblich war, daß der junge Künstler „auf Galerien" seine Ausbildung fand. Für die neue Zeit, die das Hauptgewicht der künstlerischen Unterweisung mit Recht nicht mehr in das Arbeiten nach fremden Vorbildern, sondern in die Erweckung der eigenen Schöpfergabe legte, war diese Bestimmung öffentlicher Sammlungen illusorisch geworden, dagegen war für sie eine neue Aufgabe um so nachdrücklicher hervorgetreten. Durch die gewaltigen Erschütterungen, welche die napoleonischen Eroberungskriege in allen europäischen Staaten hervorgerufen hatten, war an vielen Orten kostbarer alter Kunstbesitz, den die zuletzt vergangenen Jahrhunderte hatten anwachsen lassen, ins Wanken geraten, der Kunstmarkt gesättigt mit den Meisterwerken aller Nationen in einem Umfang und in einer Qualität, die, verglichen mit den Chancen, die der Handel heute bietet, geradezu märchenhaft erscheinen. Es war eine der Kulturaufgaben, die dem zuletzt vergangenen Jahrhundert zufielen, von diesen Schätzen für den öffentlichen Besitz zu retten, was zu retten war, eine Aufgabe, die da und dort mit Glück erkannt wurde, ehe es zu spät war, und die auch Böhmers Scharfblick bald herausfand. Die Bestimmung, welche von da an die öffentlichen Kunstsammlungen mehr und mehr erhielten, nicht nur als Lehrmittelsammlungen, sondern als Bildungsanstalten von weit mehr umfassender Bedeutung, diese Mission ist Böhmer nicht verborgen geblieben, und er gedachte sie ins Werk zu setzen in einem so großartigen Umfang, daß seine Ideen, wenn sie nicht vorzeitig durch die Ungunst der Zeitverhältnisse vereitelt worden wären, schlechthin alles in den Schatten gestellt haben würden, was in späteren Jahrzehnten



noch zur Vermehrung der Städelschen Sammlung geschehen konnte. Böhmer plante nichts Geringeres, als den Ankauf der bekannten Boisseréeschen Sammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde, die heute eine der glänzendsten Zierden der älteren Pinakothek in München bildet, für die Frankfurter Galerie. Die Besitzer selbst, die Brüder Boisserée, waren dank den freundschaftlichen Beziehungen, die sie mit Goethe und dessen Frankfurter Kreis, insbesondere dem Willemerschen Hause unterhielten, für den Gedanken einer Veräußerung an das Städelsche Institut von vornherein nicht wenig eingenommen, und was Böhmer anlangt, so hatte er schon vor seiner Wahl zum Administrator den Ankauf ihrer Sammlung in Gemeinschaft mit dem ihm befreundeten Senator Thomas, dem Schwiegersohne des Geheimrates v. Willemer, mit Eifer betrieben. Ein an Sulpiz Boisserée gerichtetes Gedicht Mariannens von Willemer, 1817 oder 1818 entstanden, ergeht sich darüber in anmutig-neckischen Anspielungen.[14]) Als dann durch den Prozeß die eigene Kaufkraft des Institutes unterbunden war, machte Böhmer den Vorschlag, man solle „bis zur Entscheidung des Prozesses den Senat um die Überlassung eines städtischen Gebäudes ersuchen und soviel aus Privatmitteln zusammenbringen, um dieses für die Kunstsammlung einzurichten und zugleich die Boisserées mit einer ansehnlichen Summe zu entschädigen". Ein solcher Appell an die Behörden wie an die gemeinnützige Gesinnung der Bürgerschaft würde heute wahrscheinlich auf einen günstigeren Boden gefallen sein als damals, wo die Art des Vorschlages selbst zu neu, auch das Verständnis für die alte vaterländische Geschichte und Kunst noch zu wenig zu einem Gemeingut der Gebildeten geworden war. So verlief sich denn die Angelegenheit im Sande, und die Boisseréeschen Kunstschätze wanderten 1827 nach München.

Glücklicher war Böhmer in seinen Bemühungen um die Neuorganisation der Schule des Instituts, die anfänglich auch unter der bekannten Mißgunst der Verhältnisse nur eine dürftige Scheinexistenz geführt hatte. Sein Bestreben war darauf gerichtet, daß aus allen Fächern der bildenden Kunst „wenigstens Ein ganz vortrefflicher Mann" an die Anstalt gezogen werde. In der Auswahl der Lehrkräfte fühlt man deutlich Böhmers romantische Neigungen mitsprechen. Der Unterricht in der Bildhauerkunst wurde zwar 1829 einem Schüler Thorwaldsens und Danneckers, Johann Nepomuk Zwerger, also einem Künstler aus klassizistischer Schule anvertraut, dagegen blieben ausgesprochenermaßen die Fächer der Architektur und der Malerei der neuen Richtung vorbehalten. Schon 1824 wurde Heinrich Hübsch, den Böhmer mit Wärme als „Regenerator der deutschen Baukunst" willkommen hieß, als Lehrer an das Institut berufen, und nachdem dieser 1827 einem aus Karlsruhe an ihn ergangenen Rufe gefolgt war, gelang es, in Friedrich Maximilian Hessemer eine kaum minder begabte und gleichgesinnte Persönlichkeit als Nachfolger zu finden. Zum Leiter der Malschule hoffte Böhmer lange Zeit, den in Rom lebenden Friedrich Overbeck zu gewinnen. Nachdem dieser endgültig abgelehnt hatte, richtete sich das Augenmerk der Administration auf einen zweiten der in Rom angesiedelten Deutschen, Philipp Veit, den Overbeck selbst empfohlen hatte, und diesmal war die Werbung von Erfolg begleitet. Gleichzeitig mit Hessemer traf Veit im Oktober 1830 in Frankfurt ein, um sein neues Amt als „Vorsteher der Malschule und Direktor der Galerie" anzutreten.



„Philipp Veit ist angekommen, und das Städelsche Institut wird nun seine Zeitrechnung mit ihm anfangen," berichtet Marianne von Willemer an Goethe unterm 27. Oktober 1830, „er soll ein liebenswürdiger Mann und ein wackrer Künstler seyn." [15]) Die kluge und für alles aufrichtige und reine Streben empfängliche Frau mochte ein besonderes Interesse an dieser Berufung haben, insofern sie, wie auch aus anderen Zeugnissen hervorgeht, ganz mit den von ihrem Schwiegersohne Thomas und Böhmer vertretenen Kunstansichten sympathisierte. Allerdings sah man der Zukunft des Institutes in diesem Kreise, wie schon angedeutet, trotz des augenblicklich erreichten Erfolges doch nicht ohne Bedenklichkeit entgegen. In dem Eroberungszuge der neudeutschen Richtung gegen die alten Akademien, der mit Cornelius' Berufung nach Düsseldorf begonnen hatte, bedeutete zwar die Berufung Veits nach Frankfurt den Gewinn einer neuen Position, auf der die Romantik ihre Fahne aufpflanzen konnte. Allein diese Berufung hätte früher geschehen müssen. Damals als die Petition der römischen Künstler an die Institutsverwaltung erging, wäre der rechte Zeitpunkt für sie gewesen. Damals bildeten die Nazarener in Rom, denen Veit persönlich angehörte, eine tatenlustige junge Mannschaft, und unter dem frischen Eindruck der nationalen Erhebung und aller Hoffnungen, die sich mit ihr verbanden, schlugen der neuen deutschen Kunst, die sie vertraten, auch in der Heimat viele Herzen entgegen. Mehr als zehn kostbare Jahre waren inzwischen verstrichen: in der Stimmung der Allgemeinheit war nicht mehr dieselbe Resonanz vorhanden wie früher, ja es meldeten sich bereits die Vorboten einer kommenden Richtung, die wieder ihrerseits sich anschickte, der für den Augenblick herrschenden Partei die Zügel aus der Hand zu winden. Als Historiker konnte Böhmer wissen, wie in der Entwickelung aller Kunst das einzig Beständige der Wechsel ist, wie da ruhelos Welle auf Welle folgt und wie kurz in der Regel die Frist unangefochtenen Wirkens ist, die jeder einzelnen Individualität vergönnt ist. In der Tat hat Böhmer sich schon damals kein Hehl daraus gemacht, daß die Tage der Romantik in Frankfurt von keiner ungemessenen Dauer sein würden, er hat nicht einmal bei seinen eigenen Kollegen auf eine fortgesetzte Unterstützung gerechnet. Und nicht er allein beurteilte die Lage so wenig zuversichtlich. Wie man speziell von der Administration des Instituts in ihrer damaligen Mehrheit auch unter seinen Freunden dachte, darüber hat sich Marianne an der noch eben erwähnten Briefstelle ohne Rückhalt ausgesprochen. Nichtsdestoweniger ging das Institut zunächst einem glänzenden Aufschwung entgegen.

Es war eine bedeutungsvolle Zeit im Kunstleben der alten freien Stadt, als sich hier, und zwar recht eigentlich im Schoße des Städelschen Instituts, unter der Ägide Veits und anderer, die ihm folgten, die Hochblüte der deutschen Romantik entfaltete. Diese Bewegung hat, soweit sie auf künstlerischem Gebiet hervortrat, nächst Rom zu keinem zweiten Orte innigere Beziehungen geknüpft, als zu Frankfurt, und es ist wohl nicht nur zufällig geschehen, daß jene Richtung der dichterischen Phantasie, die im Leben der Vergangenheit ihr eigenes Leben zu finden ausging, nirgends tiefere Wurzeln geschlagen hat, als an diesen beiden Orten jenseits und diesseits der Alpen. Beide vermochten sie auf besondere Weise dem romantischen Gefühl in seinen christlich-universalen, wie in seinen deutschnationalen Sympathien Nahrung zu geben: dort die



mystische Anziehungskraft der geistlichen Autorität, die ja gerade damals, neu gefestigt wie sie war im Legitimitätsgefühl ihrer apostolischen Machtvollkommenheit, so manches jugendliche deutsche Gemüt widerstandslos in ihre Kreise gezogen hat, aber auch hier der poetische Reiz eines Schauplatzes von außergewöhnlichen geschichtlichen Begebenheiten. War es auch nur der Schatten des alten Reiches, an den die ehrwürdige Wahl- und Krönungsstadt damals noch erinnern durfte, es war doch ein Erinnern, und welch einen Inhalt schloß es in sich ein! In dem historischen Stadtbilde, das, beherrscht vom Römerberge und vom Dom, der alten kaiserlichen Stiftung, sich in jener Zeit den Blicken noch in unberührtem Zustande darbot, stand eine bewegte und stolze Vergangenheit lebendig vor Augen. Und selbst in Art und Sitte ihrer Bewohner, die ja bis heute die charakteristischen Züge der ehemaligen reichsbürgerlichen Gesellschaft nicht ganz verloren haben, zeigte die Stadt das Bewußtsein ihrer geschichtlichen Bedeutung ausgeprägt. Einer Kunstübung von so ausgesprochen retrospektivem Charakter, wie die neue deutsche Kunst es war, konnte auf heimatlichem Boden keine günstigere Stätte bereitet sein als diese. Und überdies fand sich hier ein Kreis hochgebildeter und warmherziger Männer, der nur darauf wartete, sie willkommen zu heißen. Wir haben des Germanisten Böhmer bereits gedacht, der sich als Administrator der Städelschen Stiftung mit Entschiedenheit der romantischen Bewegung angeschlossen hatte. Den Mittelpunkt aller gleich gerichteten Bestrebungen bildete aber das Haus des ebenfalls schon genannten Senators Dr. Gerhard Thomas. Hier gingen mit Böhmer auch zwei von seinen Mitadministratoren, Heinrich Anton Cornill-d'Orville, der bekannte Dürersammler, und Philipp Passavant aus und ein und mit ihnen, nach seiner Rückkehr aus Italien, Johann David Passavant, der von 1840 an das Amt eines Inspektors am Städelschen Institut bekleidete. Hier wurden gemeinsam kunstgeschichtliche Studien betrieben, künstlerische Tagesfragen wurden besprochen, es wurde beraten, „in welcher Weise und mit welchen Mitteln die Kunst und der Kunstsinn in der Kaufmannsstadt zu befördern sei"; auch die Gründung des Frankfurter Kunstvereins, der dann 1829 ins Leben trat, ist zuerst in diesem Gremium ernstlich erwogen worden.[16]) Zählt man sodann die Namen der befreundeten Persönlichkeiten hinzu, die jeweilig auf der Durchreise im Thomasschen Hause vorsprachen, so wird man den geschilderten Kreis erweitert finden durch eine Reihe der edelsten Männer, die auf das nationale Geistesleben jener Tage bestimmend eingewirkt haben, wie die Brüder Grimm, die Boisserées, Savigny, Görres und Achim von Arnim, besonders aber ist unter ihnen der Dichter Clemens Brentano hervorzuheben, den eine intime persönliche Freundschaft mit Thomas und mit Böhmer verband. Endlich darf in diesem Zusammenhange des Rates Johann Friedrich Heinrich Schlosser nicht vergessen werden, eines Mannes von gewähltester Bildung, den mit Böhmer und Thomas die Neigung zu vaterländischen Geschichtstudien vereinigte, und der auch an seinem Teile, in Frankfurt wie auf seiner bei Heidelberg gelegenen Besitzung Stift Neuburg, die vornehmsten Geister um sich zu sammeln wußte.



Die Städelsche Kunstschule unter Philipp Veit

So war es um die tonangebende Oberschicht der Gesellschaft bestellt, in der Philipp Veit zunächst den moralischen Rückhalt seiner Stellung gegeben fand. Was er sonst bedurfte, Arbeit, und für diese Arbeit vor allem auch Vertrauen zu sich selbst, brachten die weiteren Verhältnisse hinzu. Er gehörte nicht zu den Naturen, die unerschöpflich hervorbringen, auch nicht zu denen, die mit allem, was sie hervorbringen, zufrieden sind. Aus einem gewissen Schwanken und Hinträumen, zu dem ihn diese Naturanlage zuletzt in Rom verleitet hatte, führte ihn sein Frankfurter Pflichtenkreis zu sich selbst zurück. Hier galt es zu handeln und in schöpferischer Tätigkeit nicht nur einen eigenen Willen zu bekunden, sondern richtunggebend auch für andere zu wirken. Zur ersten umfangreichen Betätigung seiner Kunst bot die Institutsverwaltung selbst die Hand. Der Moment schien gekommen, von dem die römisch-deutsche Künstlergesellschaft vor zehn Jahren geträumt hatte, da es einem der Ihrigen vergönnt sein würde, im Freskenschmucke öffentlicher Gebäude ihre erprobte Leistungsfähigkeit auch in Frankfurt zu zeigen. Böhmer und Passavant hatten derartiges längst in der Stille erwogen. Nun fand sich wie von selbst die Gelegenheit zu einem praktischen Versuche in dem neuen Schul- und Sammlungsgebäude, das die Institutsverwaltung in der Neuen Mainzerstraße errichtet hatte. Das Haus war im Jahre 1833 dem öffentlichen Verkehr übergeben worden, allein es fehlte noch viel an der inneren Ausstattung. Die Ausschmückung des Treppenhauses mit Wandbildern, die Bemalung der Decken in zwei Sälen, die der Aufstellung der Sammlungen dienten, und die Ausführung eines großen Gemäldes, das die nördliche Wand im Hauptsaal des Nebenbaues aufnehmen sollte, waren die nächsten Maßnahmen, die dafür in Aussicht genommen wurden, und Veit wurde beauftragt, das alles in die Hand zu nehmen. Die Fresken im Treppenhause sind über das Stadium des Entwurfes nicht hinausgelangt, nur die Decken wurden vollendet und das Hauptbild, auf das sich Veits Arbeit in den nächsten drei Jahren konzentrierte. Es war das erste große Werk, mit dem sich die neue deutsche Kunst in Frankfurt einführen sollte, und es ist das Meisterwerk des Künstlers selbst geworden.

Dem Bilde ist eine ächt romantische Idee zu Grunde gelegt. Ein stark in die Breite gezogenes Mittelfeld versinnbildlicht die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum (Tafel 4); zwei überhöhte seitlich angefügte Darstellungen zeigen in je einer sitzenden allegorischen Frauengestalt die beiden führenden Nationen im Gebiet der christlichen Kunst, Italien und Deutschland. Im mittleren Bilde sieht man rechts als Wegbereiter den heiligen Bonifacius unter den Heiden predigen, links tritt neben anderen Hinweisen auf die Kulturarbeit des Christentums eine Gruppe von drei Repräsentanten des mittelalterlichen höfischen Lebens hervor, in denen Musik, Gesang und Schildesamt vergegenwärtigt sind. Die Mitte des Vordergrundes aber nimmt die allegorische Gestalt der Religion ein, der weiter rückwärts die drei Schwesterkünste, und zwar die Malerei zwischen der Bau- und der Bildhauerkunst folgen.

Der sorgfältig erwogene, jedoch nicht ohne weiteres verständliche allegorisch-symbolische Inhalt des Gemäldes kann, wie so manche andere, innerlich verwandte



Schöpfung jener Zeit, dem heutigen Beschauer fremd und gekünstelt erscheinen. Um diese Art von „Gedankenmalerei“ recht zu verstehen, wird man sich der allgemeinen Voraussetzungen des geistigen Lebens erinnern müssen, unter denen sie entstand. Sie ist die Kunst eines literarischen Zeitalters, einer Zeit, deren Anschauungen beherrscht sind von der gehobenen Geistigkeit einer durch ästhetisch-sittliche Ideale geleiteten Philosophie und im übrigen einer Zeit, in deren produktiver Beanlagung die Dichtkunst den weitaus breitesten Raum einnimmt. Kein Wunder, wenn Denk- und Gemütskraft auch auf die Erzeugnisse ihrer bildenden Kunst einen stärkeren Einfluß geltend machten als die heute vorherrschende, weit mehr den realen Erscheinungswerten zugeneigte Richtung der Phantasie zu billigen pflegt. Uns ist heute das Bewußtsein von der selbständigen Bedeutung der äußeren Darstellungsmittel neben und über allen weitergehenden Absichten der gedanklichen Bestimmung des Kunstwerkes allzusehr in Fleisch und Blut übergegangen, als daß wir dem bloßen stofflichen Interesse einen solchen Spielraum zu gönnen vermöchten, wennschon es — wie wir hinzufügen dürfen — der heutigen Formalästhetik nicht bedurft hat, um diesen elementaren Grundsatz der künstlerischen Betrachtung zu finden. Das „Recht, aus großen Prinzipien zwecklos zu handeln“, womit im Grunde dasselbe gesagt ist, was unsere heutige Ästhetik aus der autonomen Bedeutung der Mittel folgert, dieses Recht hat schon Goethe für das Schaffen des Künstlers in Anspruch genommen, und er beruft sich dabei auf keinen Geringeren als Immanuel Kant, als dessen Schuldner er sich mit seiner Theorie bekennt. Allein die Vertreter unserer neudeutschen Schule waren anderer Meinung. Ihnen stand weit mehr die natürliche Assoziation vor Augen, die sich bei jedem bildlichen Gestalten, es mag nun der Wille des Künstlers sein oder nicht, zwischen dem ursprünglichen Formgedanken und dem Gefühlsbereich des allgemeinen menschlichen Erlebens vollzieht, und sie leiteten daraus ein stoffartiges Interesse ab, das eng mit ihrer sonstigen Welt- und Lebensanschauung zusammenhing. Von den Erneuerern unserer klassischen Dichtung, Klopstock voran, ist die Meinung ausgegangen, daß die Poesie vor allem zur Bildung des Herzens beitragen müsse. Derselbe Gedanke spielt seine Rolle weiter in den ästhetischen Grundanschauungen der romantischen Dichterschule, und hier wird er auch auf die Theorie der bildenden Kunst übertragen. Wie läßt nicht, um statt vieler nur ein Beispiel zu erwähnen, der Dichter von „Franz Sternbalds Wanderungen“ seinen Helden in der bloßen Erinnerung an eine Kategorie von „Kunstgemälden“ eifern, wo der „rührendste Gegenstand von unnützen schönen Figuren, von Gemäldegelehrsamkeit und trefflich ausgedachten Stellungen so eingebaut war“, daß zwar das Auge davon lernen konnte, „das Herz aber nichts dabei empfand, als worauf es doch vorzüglich müßte abgesehen sein“. Die ausübende Kunst romantischer Richtung hatte nichts anderes zu tun, als daß sie diese Anschauungsweise, fertig wie sie war, übernahm. Nun ist ohne weiteres zuzugeben, daß es aller neueren Theorie zum Trotz, eine Kunst, an der das Gemüt keinen Anteil hätte, in Wirklichkeit nicht gibt, wenigstens für uns Deutsche nicht. Dennoch war es eine verfehlte Schlußfolgerung, wenn man darüber hinaus in jenen Kreisen glaubte, für jeden beliebigen gedanklichen Zusammenhang, lehrhafte Gegenstände vor allem, einen entsprechenden Ausdruck in bildlicher Darstellung finden zu können. Alle jene räsonierenden Kunst-



schöpfungen der Romantik, zu denen auch das Fresko von Philipp Veit gehört, überschreiten mit ihrer gedanklichen Inhaltsüberfülle bei weitem das Maß dessen, was sich überhaupt in anschaulicher Bildform sagen läßt. So müßte denn auch ihre Bedeutung in vielen Fällen der Nachwelt ein Buch mit sieben Siegeln bleiben, hätten nicht in der Regel entweder die Künstler selbst oder pietätvolle Freunde beizeiten für eine ausreichende gedruckte Kommentierung Sorge getragen, wie das auch bei dem Bilde im Städelschen Institut durch Passavant geschehen ist.[17])

Dennoch sollte man sich durch solche unleugbar störende Momente den Eindruck des künstlerischen Ideals nicht mindern lassen, der heute mit demselben Nachdruck wie ehedem aus einem Werke wie dem Veitschen Fresko redet. Daß der Künstler in jedem Gegenstande seiner Phantasie sich selber darstellt, ist ein altes und bekanntes Wort. Es ist in der Tat sein persönliches inneres Leben, das sich, bewußt oder unbewußt, in jeder seiner Schöpfungen kundgibt. Dieser Satz gilt aber auch umgekehrt. Die Art, wie sich der Künstler seinem Gegenstande nähert, sein Verständnis für die Stilform, welche die Aufgabe verlangt, für die Naturform, die das zunächst liegende Substrat der Gestaltung bildet, diese Momente sind ebenso Kennzeichen seiner gesamten Denk- und Anschauungsweise. Die Persönlichkeit des Künstlers und den Inhalt seines höchsten Strebens haben auch in dem Werke von Philipp Veit diejenigen, die ihm am nächsten standen, unmittelbar empfunden, und hier hat vielleicht niemand klarer und tiefer in seiner Seele gelesen, als die eigene Mutter, die gemüt- und geistvolle Lebensgefährtin Friedrich v. Schlegels, Schleiermachers Freundin, Dorothea Veit, die der Sohn, nachdem sie Witwe geworden, in seinem Frankfurter Hause aufgenommen hatte. Sie schreibt bald nachdem Veit den letzten Pinselstrich getan hatte, im November 1836 an die Malerin Louise Seidler in Weimar: „Was mich betrifft: ich verstehe kein Wort von der Kunst und kann nur von dem Eindruck sprechen, den es auf mein Gefühl macht, und so kann ich Ihnen sagen, liebe Louise, ich habe noch kein Werk gesehen (wenigstens keines von Philipp), das so den Künstler selber ausspricht, als diese reiche Komposition, von welcher es nicht leicht gesagt werden kann, daß irgend eine Kraft der Seele vorherrschend darin wäre – sondern die ganze Seele mit allen ihren Kräften und harmonisch vertheilten Gaben. Der ganze Philipp ist darin, und das Beste, was er Sein nennt, ist hingegeben ohne Rückhalt. Feine Ausbildung des Geistes, Ebenmaß und Schönheitssinn, ohne irgend eine Übertreibung, edle Liebe des deutschen Vaterlandes in wehmütiger Erinnerung der vergangenen Größe, Liebe zur Poesie, ein gewisser Adel der Gesinnung, des Anstands und der feinen Sitte, die Unbefangenheit, ich möchte sagen die Unschuld eines kindlichen Sinns, der nichts Arges zu denken vermag – und das festwurzelnde Christenthum als Boden und Vollendung des schönen Gemüthes. So ist dies Bild durch und durch ein Spiegel des Künstlers selbst." [18])

Das Werk bietet aber dem Betrachtenden nicht nur die Eindrücke eines vielseitig entwickelten geistigen Wesens, das natürlich auch seinen Ursprung aus der ganz bestimmten häuslichen Umgebung, in deren Mitte Veit seine Jugend verlebt hatte, nicht verleugnet, es zeigt auch den Mann auf der Höhe seiner künstlerischen Entwickelung. Mit sicherer Meisterschaft handhabt er die Stilgesetze der monumentalen Wandmalerei,



der echte Schüler der alten Florentiner und der auf ihren Schultern ruhenden Kunst des leoninischen Zeitalters, unter dessen Denkmälern er sechzehn Jahre lang in Rom gelebt hatte. Von ihnen hat er gelernt zu achten auf die ursprüngliche Bedeutung dieser Art von Malerei als „Raumabschluß", um ein klassisches Wort von Gottfried Semper zu gebrauchen, und auf die unabweislichen Anforderungen der Flächenbehandlung, die sich daraus ergeben. Der Teppichcharakter, den das Werk mit seinen alten Vorbildern teilt, hat allerdings eine gewisse Einbuße dadurch erlitten, daß die zum Teil unter Steinles Beihilfe entstandene ornamentale Einfassung, die den einzelnen Feldern im Stil der italienischen Grotesken gegeben war, später bei der Versetzung des Gemäldes in das neue Institutsgebäude am Schaumainkai aus Mangel an verfügbarem Raum in Wegfall kam. Die plastische Umrahmung mit Fries und Sockel, die es an seinem neuen Orte durch die geschickte Hand von Johannes Dielmann erhielt, ist zwar an sich mit feinem Geschmack erfunden, und sie ist noch auf den ausdrücklichen Wunsch des Meisters selbst diesem Künstler übertragen worden[19]); wenn man aber den in unserer Abbildung wiedergegebenen Stich von Schäffer, der noch die alte Bordüre zeigt, damit vergleicht, so empfindet man doch den Schaden, der durch ihren Wegfall verursacht ist. Auch die Brillanz der Freskofarbe hat durch die Übertragung auf die Leinwand, die gleichzeitig unvermeidlich war, erheblich eingebüßt. In voller Stärke kommt dagegen auch noch heute das Verdienst der kompositionellen Anlage in jedem Einzelbilde zur Geltung, und namentlich in dem umfangreichen Mittelfelde. Hier ist in der Kombination der horizontal gleitenden Bodenfläche und der stark betonten Vertikalrichtung der aufragenden Hauptfiguren oder -gruppen jenes einfachste Prinzip der Raumgestaltung gewonnen, auf das sich späterhin auch Hans von Marées durch die hohe Kunst der Italiener hingeführt sah. Dieses Prinzip einer Schönheit, die in der vollkommenen Einfalt liegt, ist auch in dem groß und schlicht gehaltenen Wurf der Gewänder, in der energisch auf den Kontur hingearbeiteten Einzelform, wie in dem festen Rhythmus gewahrt, der, ohne pedantisch zu wirken, die Akzente des Geschehens hier zur Seite und da zur Seite verteilt, um dann aus ihrer Mitte die anmutige Frauengestalt heraustreten zu lassen, die als beherrschender Mittelpunkt des Ganzen die Macht des Glaubens und der Liebe symbolisiert. Im Fresko ist Philipp Veit zu Hause wie alle Nazarener, die in der Schule des formgewandten lateinischen Kunstgeistes gebildet sind. Zwar steht ihm das eigentliche Pathos dieser Schule weniger gut an als etwa einem Cornelius, dessen selbstbewußte, frei nach außen wirkende Kraft dafür wie geschaffen war; er dramatisiert seine Stoffe nicht wie dieser, vielmehr wendet er sie ins Lyrische. Hierin aber hat er Worte des reinsten menschlichen Empfindens gefunden, frei von allem Affekt, frei auch von aller Unnatur der spezifisch romantischen Empfindsamkeit.

Diese lyrische Grundstimmung klingt noch vernehmlicher in seinen Staffeleigemälden wieder. Und auch da verbindet sie sich mit einem Zug ins Große, der allerdings in diesem Falle wohl, wie bei den meisten seiner Parteigenossen, mehr aus Gewöhnung als mit Vorbedacht den Grundforderungen der monumentalen Raumgestaltung folgt. Ein kleines Ölbild der trauernden Frauen am Ostermorgen (Tafel 5), wohl das wertvollste, was ihm in diesem Gebiete gelungen ist — es ist 1837 für den befreundeten



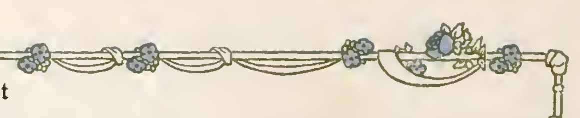
Rat Schlosser gemalt worden – zeigt ihn nach beiden Richtungen in seinem Element. Dem sinnig kontemplativen Zuge seines Wesens entspricht die feierliche Ruhe, ein heiliges Schweigen, das die beiden Gestalten vereint. Die schmucklose Dreieckform, in der sich die Silhouette der Gruppe kräftig gegen das lichte Frührot des Horizontes abhebt, scheint derselben inneren Melodie zu folgen und bringt sie zugleich in einer so wuchtigen Form zum Ausdruck, daß man erstaunen möchte über den bescheidenen Umfang des Ganzen. Man empfindet es darum auch als eine Art von Notwendigkeit, als habe es so sein müssen, daß der Künstler dieselbe Komposition in späteren Jahren noch einmal in lebensgroßen Figuren wiederholt hat. Diese zweite Ausführung ist heute in der Nationalgalerie. Ob auch das Bildchen mit der Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht nach Egypten, das aus Passavants Nachlaß an das Städelsche Institut kam, in der Zeit bald nach Vollenduug des Fresko, wie das vorher erwähnte entstanden ist, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen, dem Stil nach paßt es jedenfalls hinein.

Glänzend ist endlich diese Zeit der reifen Meisterjahre Veits repräsentiert in den wenigen Bildnisdarstellungen, zu denen sich der Künstler ausnahmsweise neben anderer Arbeit bereit finden ließ. Das lebensgroße Porträt der Freifrau von Bernus (Tafel 6) zeigt ihn auf der Höhe auch dieser besonderen Aufgabe, wobei die manuelle Erfahrung des Künstlers Hand in Hand geht mit jenem besonderen seelischen Takte, der im Bildnis den höchsten Grad der Vollendung anzeigt, indem er es zum Charakterbilde erhebt. Ein gutes Porträt darf ferner auch als Zeitbild gewürdigt werden, als geschichtlicher Typus, der eine bestimmte gesellschaftliche oder künstlerische Bildungsform zum Ausdruck bringt. Nach beiden Seiten ist auch im gegebenen Falle der historische Gehalt der Veitschen Porträtdarstellung nicht zu verkennen. Mit der lebensvollen Erscheinung aus den Frankfurter Optimatenkreisen der dreißiger Jahre verbindet sich hier ein madonnenhaftes Ideal von Frauenschönheit, das nirgends überzeugender Gestalt gewinnen konnte, als in dem zarten Formensinn des Nazareners.

Während in solchen und ähnlichen Schöpfungen die Kunst des Meisters ihre berechtigten Triumphe feiern durfte, vermochte sie es doch nicht zu hindern, daß sich der grundsätzlichen Anschauung, die er vertrat, eine Kritik bemächtigte, die mit der Zeit auch seinem persönlichen Wirken verhängnisvoll werden sollte. Begründet war dieser Vorgang in den allgemein vorhandenen Problemen des künstlerischen Fortschrittes, der in Deutschland so gut wie bei den benachbarten Nationen einer gesteigerten Entwickelung des realistischen Empfindens und gleichzeitig auch der koloristischen Mittel zustrebte. Den Forderungen einer neuen Technik, die sich damit verbanden, vermochten sich die Nazarener nicht zu bequemen. Ihr Können lag ein für allemal fest in einem streng beobachteten zeichnerischen Stil, der sich besser als irgend ein anderes Mittel dem transzendenten Inhalt ihrer Gegenstände anpaßte. Allein das Publikum war dafür nicht auf die Dauer zu haben. Seine Sympathien standen vorwiegend auf seiten der neuesten Farbenkunst, die sich schon ihrer Natur nach dem allgemeinen Verständnis zugänglicher zeigte, als jener „allerschwerste Kaliber der Kunst“, wie die romantische Historienmalerei einmal von einem ihrer eigenen Vertreter, Alfred Rethel, genannt worden ist. Die Lage von Philipp Veit wurde dadurch noch besonders



erschwert, daß er nicht nur für sich allein auf dem Plan stand, sondern daß er zugleich als Leiter einer Kunstschule engagiert war, die damals zu den angesehensten in Deutschland gehörte. Gefährlich wurde dieser Schule vor allen Dingen die Rivalität mit der unter Friedrich Wilhelm Schadow's Leitung kräftig emporblühenden Düsseldorfer Akademie, wo man bei Zeiten der herrschenden Strömung Rechnung zu tragen gewußt hatte und nach denselben Intentionen einer starken koloristischen Wirkung hinarbeitete, die gleichzeitig in der Antwerpener Akademie unter Leitung von Wappers die alte niederländische Farbenfreude neu ins Leben treten ließen und in Paris durch die tonangebenden Schulmänner der dreißiger Jahre, wie Delaroche, Horace Vernet u. a. vertreten wurden. Veits friedfertige Natur ging zwar einem offenen Konflikte mit Schadow, dem ehemaligen Genossen seiner römischen Jugendtage, geflissentlich aus dem Wege. Er war kein Kämpfer, wie etwa später in Frankfurt Moritz von Schwind, der seiner Geringschätzung der Düsseldorfer in schonungsloser Polemik Luft zu machen pflegte. Während Schwind sarkastisch erklärte, Schadow müsse wohl ein großer Homöopath sein, da es ihm gelungen sei, mit einer so geringen Dosis von Geist so viele Schüler zu versorgen, war Veits Verhalten demselben Schülerkreise und seinem Leiter gegenüber so diplomatisch wie nur irgend möglich. Als eine Anzahl Düsseldorfer Eleven 1831 ihre Absicht kundgab, zu ihm nach Frankfurt überzusiedeln, winkte er ab. Es sollte nicht den Anschein haben, als mache er dem Anderen seine Leute abwendig. Und als 1835 die Administration unter Veits Mitwirkung den Plan faßte, die Städelsche Bildergalerie mit Werken von allen hervorragenden deutschen Meistern der neueren Historienmalerei auszustatten, da unterhandelte Veit in ihrem Auftrage auch mit den Düsseldorfern. Es war die Absicht, einen ganzen Zyklus von Parabeln aus dem neuen Testament malen zu lassen, und mit Schadow sollten auch Schnorr in Dresden, Heinrich Heß in München, Veit selber und andere daran beteiligt werden. Von dem weitaussehenden Plan ist nur wenig zur Verwirklichung gelangt. Schnorrs „barmherziger Samariter" und Schadows „kluge und törichte Jungfrauen", die man noch heute in der Frankfurter Galerie sieht, sind die einzigen Bruchstücke jener Serie, die zustande gekommen sind. Veit hatte den „verlorenen Sohn" auf sich genommen, hat das Bild aber niemals abgeliefert. Statt dessen bekam die Administration ein Bild der „Aussetzung Mosis" von ihm, dem ein noch weniger günstiges Schicksal beschieden war. Die Arbeit wurde im Publikum bekrittelt und es scheint, daß auch im Verwaltungsausschuß die Ansichten darüber geteilt waren, genug, im Unmut darüber zerschnitt der Künstler selbst das Bild, was wieder den berechtigten Verdruß der Administration erregte. Zuletzt fand der leidige Handel dadurch seine Erledigung, daß Veit, als er bereits nach Mainz übergesiedelt war, dem Institut ein neues Gemälde, „Mariae Heimsuchung", überließ. Ein zweites Exemplar der „Aussetzung Mosis", das späterhin mit dem Gontardschen Legat an die Sammlung kam, ist eine eigenhändige Wiederholung der einst von Veit selbst zerstörten Komposition, und ist erheblich jüngeren Datums. An Lessing, den „kommenden Mann" der Düsseldorfer Schule, wurde damals noch nicht gedacht. Dessen Name taucht erst zwei Jahre später, 1837, in den Korrespondenzen des Instituts auf, dann allerdings gleich in der Form, daß sich die Administration, und diesmal, scheint es, ohne Veits Hinzutun, um ein Bild von ihm bemüht.



Karl Friedrich Lessing galt den Frankfurter Romantikern als der Inbegriff aller der künstlerischen Laster, die sie selbst verabscheuten. Aber sie konnten nicht verhindern, daß das Interesse an seiner Tätigkeit, deren Ruf damals ganz Deutschland erfüllte, auch in Frankfurt, ja im Schoße der Administration selbst, an Boden gewann. Uns erscheint heute die Begeisterung nicht mehr verständlich, mit der man damals jene flach und süßlich gemalten Kolossalbilder begrüßte, in denen Lessing und seinesgleichen alle erdenklichen sensationellen Vorgänge aus der Geschichte des deutschen Mittelalters illustrierten, so gerne wir auch heute noch bei den intimen Darstellungen von vorwiegend landschaftlichem Charakter verweilen, die gleichzeitig aus Lessings Atelier hervorgingen, der „tausendjährigen Eiche", dem „Kreuzfahrer im Walde" und so vielen anderen Werken, von denen einige besonders reizvolle Proben gerade auch im Städelschen Institut vorhanden sind. Die enthalten wirklich ein gut Teil echter Poesie und sind auch technisch um vieles feiner durchgebildet, als dies in der Regel bei jenen großen Schaustücken der Fall ist.

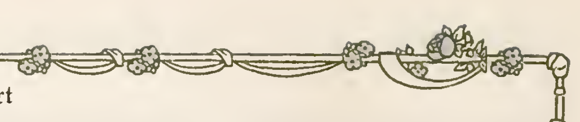
Fragt man nach den Ursachen der beispiellosen Popularität, die gerade diese letzte Kategorie historischer Darstellungen zu ihrer Zeit gewann, so wird man finden, daß auch in diesem Falle ein stoffliches Interesse ganz wesentlich mit im Spiele war. Der engere Kreis der Nazarener war es nicht allein, der, wie wir sahen, dem Gegenstande der Malerei ein besonderes Augenmerk zuwandte. Dasselbe tat auch die Schule am Niederrhein. Sie unterschied sich von jenen nur in der Auswahl ihrer Vorwürfe. Aber gerade darin zeigte sie eine glücklichere Hand. Es ist kein Zweifel, die sublime Gedankenwelt der Nazarener hat ihr Ziel, volkstümlich zu wirken, nicht erreicht. Ein kleiner Kreis von Gebildeten wandte ihr Teilnahme und Verständnis zu, die Masse blieb stumpf. Ganz anders reagierte diese letzte dagegen auf die historischen Stoffe der neueren „Szenenmalerei". Auch sie beruhten auf den romantischen Neigungen der Zeit, sie trafen aber mit mehr Geschick in eine allgemein vorhandene Interessensphäre hinein. Das war ja eine der vornehmsten Lehren des romantischen Schrifttums gewesen, daß es gelte, die individuellen Anlagen und Kräfte im Menschen zu bilden und sie zu messen im Konflikt mit der Welt. Und nun sah man eben in den Epochen der Geschichte, welche jene Malerei zum Gegenstande wählte, das Wirken starker und selbstbewußter Individualitäten vor Augen gestellt und, was noch lebhafter auf die Phantasie einwirkte, sie enthielten auch eine sinnfällige Nutzanwendung auf die praktischen Fragen, die das öffentliche Leben der eigenen Zeit bewegten. Gegen den Vorwurf, als habe er irgend eine Tendenz der Art verfolgt, hat sich zwar Lessing als Führer dieser Richtung für seine eigene Person wiederholt verteidigt; auch bei den Akten des Instituts liegt ein eigenhändiger Brief von ihm, in dem er jegliche solche Absicht von sich weist. Tatsache bleibt, daß seine Bilder in einem anderen Sinne verstanden wurden. In jener Zeit der schlimmsten politischen Reaktion lastete die Nichtigkeit und Hoffnungslosigkeit der inneren und äußeren Lage der Nation als ein schwer empfundener Druck auf allen Gemütern. In den Gemälden der neuen realistischen Historienmalerei, die von Ausstellung zu Ausstellung wanderten, erkannte man dagegen die Beispiele großer Taten, die Vorbilder mutigen Bekennens und freien Wagens, die Zeugnis ablegten von den im Volke vorhandenen ursprünglichen Kräften



und den Glauben stärkten an eine bessere Zukunft. So teilte sich der Zündstoff des unterdrückten patriotischen Empfindens der ästhetischen Betrachtung mit, die Folge aber war, daß von jenen Bildern vom künstlerischen Gesichtspunkt bald nur wenig mehr die Rede war, während die nationale freiheitliche Begeisterung in hellen Flammen aufschlug. Das Geheimnis des Erfolges, den die Lessingsche Historienmalerei damals erzielte, liegt zu einem großen Teil in diesem eigentlich ganz äußerlichen Anlaß, wie man von solchen, die jene Zeit mit Bewußtsein miterlebt haben, oft genug erzählen gehört hat, wie sich übrigens auch von selbst ergibt, sowie man die Äußerungen der damaligen Tageskritik mit zu Rathe zieht, deren überwiegende Mehrheit nur jene allgemein verbreiteten Empfindungen wiederholt.

Die Administration des Städelschen Institutes trifft kein Vorwurf, wenn sie, getragen von der allgemeinen Zeitströmung, sich dem werdenden Neuen gegenüber nicht ablehnend verhielt, selbst auf die Gefahr hin, der romantischen Gruppe innerhalb ihres eigenen Verwaltungsbereiches unbequem zu werden. Eine Behörde, die sich durch ihre ganze Bestimmung darauf hingewiesen sah, eine Stellung über den Parteien einzunehmen, konnte sich ohnehin nicht in einer ausgesprochenen Parteirichtung festlegen lassen. Aber allerdings wurde dadurch ein Konflikt im eigenen Hause auf die Dauer unvermeidlich; er endete damit, daß Veit im Jahre 1843 „aus Gesundheitsrücksichten und anderen Gründen", wie das vom 30. Januar datierte Entlassungsgesuch des Künstlers sagt, seinen Abschied nahm. Um dieses Ereignis hat sich später eine Legende gebildet, die den Tatsachen nicht entspricht. Es heißt, Veit habe sich zum Rücktritt bewogen gefühlt, als die Administration das bekannte Bild von Lessing, „Johann Hus vor dem Konzil in Konstanz" für die Sammlung des Instituts erwarb. Dieser Vorgang ist für Veit wohl mitbestimmend, aber natürlich nicht allein entscheidend gewesen. Er bildete nur das letzte Glied in einer Reihe von Mißverständnissen, die schon seit Jahren dazu beigetragen hatten, sein Verhältnis zu dem Verwaltungsrate zu lockern, und die alle mehr oder weniger veranlaßt waren durch die zunehmende Friktion der Künstlerparteien. Mit Unrecht hat man überdies dem Ankauf selbst eine herausfordernde Bedeutung beigelegt. Wie dem Verfasser dieser Zeilen einer der damaligen Administratoren, der Geheime Sanitätsrat Dr. med. Heinrich Hoffmann, in späteren Jahren erzählt hat, wünschten er und seine Kollegen, deren Mehrheit für die Erwerbung des Lessingschen Bildes war, eben mit Rücksicht auf die schon vorhandene Spannung, diese Angelegenheit in einer für Veit so viel als möglich schonenden Weise zum Austrag zu bringen, und sie glaubten das am besten in der Form zu tun, daß Veit bei der entscheidenden Beratung des Ankaufs überhaupt nicht zugezogen wurde. Dies der wahre Sachverhalt. Nachträglich ist allerdings wohl nicht zu bestreiten, daß die gewählte Form, der besten Absicht unerachtet, mit der amtlichen Stellung des Künstlers nicht vereinbar war. Und Veit säumte denn auch nicht, bestärkt durch Zureden von befreundeter Seite, aus der so geschaffenen Lage seine Konsequenzen zu ziehen.

Veit verlegte seine Werkstatt nunmehr von der Neuen Mainzerstraße nach Sachsenhausen, wo sich ihm in der ehemaligen Niederlassung der Deutschherren, dem sogenannten Deutschen Hause, gastliche Aufnahme bot. Auch für eine Anzahl von Schülern und Freunden, die mit Veit das Institut verließen, fanden sich Ateliers unter demselben



Obdach. Hier entfaltete der Künstler eine neue Tätigkeit, die wohl auch, wenigstens im Anfang, eines gewissen demonstrativen Charakters nicht entbehrte. Man sollte sehen, daß es auch auf diese Weise gehe, und daß die wahre Schule der Kunst keiner offiziellen Beglaubigung durch Amt und Würden bedürfe. Dabei konnte Veit der Sympathien eines großen Teiles der Gesellschaft gewiß sein, die er hinter sich hatte, nicht zu reden von der Mehrzahl der Künstler, die sogar eine Eingabe an die Administration richteten mit der Bitte, sie möge Veit zur Zurücknahme seiner Demission bewegen. Unter dem Schriftstück, das sich noch erhalten hat, steht eine Menge bekannter Namen, so Schäffer, Rethel, Ballenberger, Burger, Göbel, Eißenhardt u. a. So konnte es denn für den Augenblick streitig scheinen, wer aus dem Konflikte als Sieger und wer in der Rolle des Besiegten hervorgegangen war. Jedoch im Zusammenhange der ganzen künstlerischen Entwickelung jener Tage unterlag es keinem Zweifel, daß die Geschicke der Nazarener sich erfüllt hatten, und daß die Frankfurter Vorgänge nur eines von verschiedenen Symptomen dieser einen unleugbaren Tatsache waren.

Die Nazarener sind, wie Hermann Grimm in einem anderen Zusammenhange treffend gesagt hat, eine Partei gewesen, die einmal gekämpft hat um die geistige Führung der Nation. Und in jenem hoffnungsvollen Jahrzehnt, das ihre Gemeinschaft zwischen 1820 und 1830 erlebte, wer kann leugnen, daß sie damals auf der ganzen Linie sogar gewonnen Spiel gehabt haben? Allein der doktrinäre Idealismus des geistig-sittlichen Strebens, der ihre Stärke bildete, war zugleich die innere Ursache ihres Niederganges. Es war nicht bloß die Verständnislosigkeit der Menge, die ihnen Abbruch tat. Das, was sie wollten, konnten sie nur sein in einseitiger Beharrung, und so, anstatt sich auszusöhnen mit den freier gerichteten Grundanschauungen der Zeit, verschärften sie ihren künstlerischen Charakter, um ihn zu behaupten. Darüber aber verloren sie den Boden des realen Lebens unter den Füßen.

Schon drei Jahre bevor Veit in Frankfurt abdankte, hatte Cornelius der künstlerischen Diktatur entsagt, die er lange Jahre hindurch in München ausgeübt hatte, und war im Gefühle bitterer Kränkung aus dem Dienst des Königs geschieden, der ihn einst als „seinen“ Cornelius, als das große und führende „Poetische Maler-Genie“ bezeichnet hatte. Bald darauf begann am gleichen Orte Schnorr von Carolsfeld unter den Angriffen seiner Gegner zu ermatten, und wie wenig das Debüt, mit dem Cornelius dann in Berlin auftrat, geeignet war, ihm dort für die Dauer Halt zu geben, ist sattsam bekannt. Aber wer so lange eine dominierende Stellung eingenommen hat, ergibt sich nicht mit einemmale. Das sollte auch an Veit und seinen Getreuen offenbar werden. Er selbst hat später einmal einem jungen Freunde gesagt, daß er nie in seinem Leben so fleißig gewesen sei, wie in diesen späteren Frankfurter Jahren.[20]) Es ist damals im Deutschen Hause alles aufgeboten worden, um zu zeigen, daß man keinem Nebenbuhler etwas nachgebe. Vor allem das vermeintliche Prestige der Düsseldorfer, ihre Überlegenheit in der Handhabung der farbigen Darstellungsmittel, sollte seine entscheidende Widerlegung finden.

Das Kolorit der Nazarener hat eigentlich Cornelius in Mißkredit gebracht, bei dem in der Tat eine für ein solches Talent ganz unbegreifliche Anästhesie gegen jeglichen Reiz der Farbe von Jugend an auffällt. Dagegen hat Veit in diesem Kreise entschieden



zu den koloristisch feinfühligen Naturen gehört. Von allem Anfang an sieht man ihn keck und beharrlich in die Farbe gehen. Er folgt erst der Methode der primitiven heiligen Kunst, arbeitet mit ihren augenfälligen Kontrastwirkungen, ihren ungebrochenen Lokalfarben, ihrer ganzen kindlichen Farbenlust. Er verbindet damit im Anfang die zarteste Ineinanderführung der Töne: einen Schmelz wie Peruginos oder Raphaels Jugendbilder ihn haben, strebt die Malerei in einer der schönsten Jugendarbeiten dieser Art an, der kleinen Madonna, die das Kind anbetet, im Besitz des Herrn Freiherrn Dr. Wilhelm von Erlanger in Nieder-Ingelheim.[21]) Auch noch in dem oben eingehender besprochenen Bilde der Marien am Grabe spielen die reichen Gewandfarben an das altmeisterliche Gebaren an: ein tiefes Blau, mit Orange und Grün zusammengestimmt, bietet in dem Gewande der einen Gestalt dem durch Weiß gehobenen Rot der andern das Gegengewicht. Mit derselben Unbefangenheit weiß Veit aber auch bei anderer Gelegenheit der schlichten Wirklichkeit Rechnung zu tragen. Das Bildnis der Frau von Bernus, dessen gleichfalls schon im vorhergehenden gedacht wurde, ist ganz auf einen hellen Ton gearbeitet: die weiße Seidenrobe, die neutrale Farbe des Hintergrundes, durch wenig Gelb und Blau im Vorhang nur leicht nuanciert, alles wirkt in demselben Sinne einer anmutig-heiteren und zugleich diskreten Natürlichkeit. Das Schwarz des pelzbesetzten Umhanges, das hier nur zur Erhöhung des lichten Eindruckes durch den Gegensatz dient, ist ein andermal zur beherrschenden Note gemacht, sonst dieselbe koloristische Grundstimmung. In dieser Farbenwahl erscheint ein zweites, mit dem genannten auf gleicher Höhe stehendes Damenporträt, das entweder im selben oder im folgenden Jahre entstanden ist; ein Datum trägt es nicht. Dies ist ein in der neueren Literatur nicht erwähntes Bildnis der Gattin des bekannten Kunstfreundes und Sammlers Dr. Louis Brentano, jetzt bei Frau von Stumpf-Brentano in Rödelheim bei Frankfurt. Der Porträtstil der Nazarener verdiente eigentlich ein besonderes Kapitel, das noch manche anziehende oder überraschende Einzelheit zu bringen imstande wäre. Wir müssen es uns hier versagen, weiter darauf einzugehen, dagegen soll im Anschluß an das Gesagte ein drittes Meisterwerk dieser Gattung, das der Frankfurter Privatbesitz bewahrt, wenigstens nicht unerwähnt bleiben, das von Steinle gemalte Porträt seiner Tochter Caroline im Kindesalter, stehend, in ganzer Figur und lebensgroß, ein Werk, dessen gänzlich voraussetzungslose, wahr und kraftvoll durchgeführte Haltung in Form und Farbe ein Ausdruck derselben künstlerischen Gesinnung ist, von der auch jene Veitschen Bildnisse ausgehen. Gleich dem Porträt der Frau von Bernus ist dieses Kinderbild durch verschiedene Ausstellungen in jüngster Zeit auch weiteren Kreisen bekannt geworden, und es teilte dabei mit jenem den Vorzug, auf der natürlichsten Grundlage des einfachen menschlichen Empfindens Sympathie und Verständnis auf allen Seiten zu finden. Wir fügen endlich eine Probe verwandter Kunst unseren Abbildungen bei, Veits eigenes Bildnis (Tafel 7), gemalt von dem Wiener Josef Binder, der in den Jahren 1835 bis 1839 als Lehrer der Malerei am Städelschen Institut gewirkt hat.

Was die hier angeführten Werke Veits anlangt, so sind sie, worauf schon früher hingewiesen wurde, in den besten Jahren seiner Kunst entstanden. Die Gaben, in denen er sich hier bewährt hat, die Sicherheit und die Unbefangenheit eines gleichmäßig



fortschreitenden Wirkens von innen heraus sind ihm nicht auf die Dauer treu geblieben; es ist eine unbestrittene Tatsache, daß bei Veit in verhältnismäßig frühem Alter ein gewisser Stillstand der produktiven Kraft eingetreten ist. Immerhin führte die innere Konzentration, die Veit nach seiner Amtsniederlegung erlebte, zunächst noch einmal zur gewohnten Höhe zurück. Zwei große Altargemälde, beide Mariä Himmelfahrt darstellend, die er bald nach erfolgtem Rücktritt, das eine für den Frankfurter Dom, das andere für die Redemptoristenkirche in Lüttich begann, gaben damals den unmittelbaren Anlaß, noch einmal die alte Kraft zu erproben. Und noch hielt sie stand. Das Bild in Lüttich, das dem Verfasser nicht aus eigener Anschauung bekannt ist, wird von kundiger Seite als ein Werk von ganz ungewöhnlicher Stärke des koloristischen Eindrucks geschildert. Aber auch das Bild des Frankfurter Hochaltars, das später in den Chor der Liebfrauenkirche übertragen wurde, zeichnet sich durch eine nicht gewöhnliche Frische der farbigen Haltung aus. Es ist gelegentlich gesagt worden, Veit habe damals von der Düsseldorfer Methode der Ölmalerei zu lernen gesucht. Ein Blick auf das Frankfurter Altargemälde genügt, um jede solche Meinung zu widerlegen. Da ist nichts von der Prosa der damaligen Düsseldorfer Öltechnik, das Ganze mutet weit eher an wie eine jener hellen, duftigen Farbenkompositionen, in denen hundert Jahre früher die letzten großen Meister der venezianischen Kunst ihre glänzenden dekorativen Werke schufen. Demselben farbigen Empfinden folgen auch die bekannten vier Kaiserbilder, die der Künstler von 1838 an für den Römersaal ausgeführt hat und die ebenso den glücklichsten Schöpfungen der Veitschen Historienmalerei zugezählt zu werden verdienen. Nur der letzte in der Reihe, der thronende Karl der Große, der 1853 in die Wand eingesetzt wurde, zeigt eine etwas trockenere Behandlung. In dieser Arbeit kündigt sich bereits jener Zustand eines allmählichen Ermattens an, womit die zunehmenden Jahre den Künstler heimsuchten.

Den schöpferischen Glanz seiner guten Tage werden auch die in Veits letzter Periode entstandenen, minder erfreulichen Werke nie zu schmälern vermögen. Aber trotzdem war es ein folgenschwerer Entschluß, der ihn 1853 bewog, nach dem benachbarten Mainz überzusiedeln, wo ein bedeutender Auftrag, die Ausmalung des Domes, in nicht allzuferner Aussicht stand. Veit war einer monumentalen Aufgabe von solchem Umfang nicht mehr gewachsen, und als er nach langem Warten neun Jahre später[22]) endlich doch noch an ihre Lösung herantrat, versagten ihm die Kräfte. Er war zu alt geworden, um, eingepflanzt in einen neuen Boden, noch einmal Wurzel zu fassen und neue Triebe aus sich zu entfalten.

Auch in gesellschaftlicher Beziehung sollte er empfinden, daß es kein glücklicher Tausch war, den er vollzogen hatte. In der Umgebung des streitbaren Bischofs von Ketteler, in dem sich der Herrenstolz des westfälischen Junkers mit den politischen Machtgedanken seiner Kirche zu einem Charakter von ausgesprochener Härte verbunden hatten, war kein Platz für die zwar bekenntnistreue, aber von Grund aus irenisch gesinnte Persönlichkeit des Künstlers. Und schwerlich konnten die kritiklosen Lobeserhebungen, womit ihn andere in den neuen Verhältnissen umdrängten, Ersatz bieten für die um vieles aufrichtigeren Empfindungen der Freundschaft oder der Verehrung, von denen er an seinem früheren Wohnsitz umgeben gewesen war. So bleibt in jeder



Hinsicht Frankfurt der Ort, an dem Veit mit seiner Persönlichkeit, wie mit seinem künstlerischen Schaffen in Wahrheit zu Hause gewesen ist, und hier hat er auch durch Lehre und Vorbild am meisten gewirkt. Nach der übereinstimmenden Aussage aller, die Veit noch als Lehrer gekannt haben, besaß er eine ausgesprochene Begabung für diesen Beruf. Er wußte das Persönliche aus seinen Zöglingen herauszuheben, und selbst solche Naturen, die seinem eigenen Wesen von Haus aus fremd waren, wie beispielsweise der junge Burger, fanden bei ihm Aufmunterung und gerechte Beurteilung. Mit den Namen von Ihlée, Settegast, Christian Becker, Jakob Jung, Zwecker, Lunteschütz mögen hier einige der im einheimischen Kunstkreise bekanntesten unmittelbaren Nachfolger Veits wenigstens im Vorübergehen erwähnt sein, des originellen Ballenberger nicht zu vergessen, der den Nazarenertypus am nachdrücklichsten bewahrt und auch entschieden zu den begabtesten Angehörigen dieser Schule gehört hat.

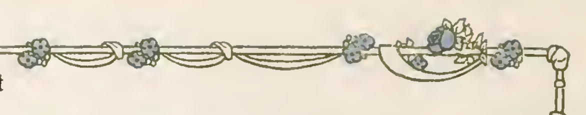
Als ein geistiger Anverwandter des Veitschen Kreises darf ferner der vortreffliche Kupferstecher Johann Nikolaus Hoff gelten, durch dessen Hand verschiedene Werke des Meisters ihre Vervielfältigung gefunden haben. An Feinheit des Verständnisses und an pietätvollem Eingehen auf die Eigentümlichkeiten ihrer Vorlagen nehmen es seine Arbeiten mit den besten gleichzeitigen Leistungen in seinem Fache auf. Enge Lebensverhältnisse, mit denen er zu kämpfen hatte, tragen die Schuld daran, daß er, den seine Jugendarbeiten zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigten, später allzu wenig Gelegenheit gefunden hat, sich frei in seiner Kunst betätigen zu dürfen.

Ausführlicher haben wir endlich in diesem Zusammenhange als eines unmittelbaren Schülers von Veit des großen Alfred Rethel zu gedenken, dessen Lebenswerk sich zu dem seines Meisters verhält wie die Erfüllung zur Verheißung.

Alfred Rethel

„Je größer der Genius," hat einmal Ralph Waldo Emerson gesagt, „um so tiefer ist er anderen verschuldet." Soll ein gleiches auch für Rethel gelten, so wird man das Verdienst, an seiner künstlerischen Bildung mitgewirkt zu haben, in erster Linie seinen Frankfurter Lehrjahren zuschreiben dürfen. Allerdings, was seine Anfänge betrifft, mochten sich die beiden wetteifernden Kunststätten am Main und am Niederrhein um den Vorzug, ihn zu den Ihrigen zu zählen, streiten, die Schadowsche Akademie mit ihrer der Realität des farbigen Lebens zugewandten Sinnesrichtung und der von idealen Formgedanken erfüllte hohe und strenge Geist der Veitschen Werkstatt. Während aber in der selbständigen Weiterentwickelung Rethels die farbigen Probleme eine vorwiegend sekundäre Bedeutung gewonnen haben, ist der gewaltige Idealstil seiner Wandgemälde und seiner ebenbürtigen graphischen Werke durchaus auf Frankfurter Grund und Boden gewachsen.

Instinktiv fühlte sich Rethel in eine wie für ihn geschaffene künstlerische Mitte verpflanzt, als er den seit Jahren von ihm gehegten Plan, von Düsseldorf nach Frankfurt überzusiedeln, im Jahre 1836 zur Ausführung gebracht hatte. Es bedürfte der authentischen Bekundung nicht, die in brieflichen Äußerungen Rethels aus jener Zeit



vorliegt, um uns empfinden zu lassen, welche Umwandlung in ihm die Berührung mit der menschlich großen und freien Persönlichkeit Veits hervorgebracht hat im Gegensatz zu der äußerlichen Routine seiner früheren Zeit. Ein vergleichender Blick auf seine letzten Arbeiten aus dieser und die ersten aus den folgenden Jahren sagt mehr als genug. Welch ein Abstand zwischen dem ersten umfänglichen Gemälde, mit dem er in Frankfurt die Blicke auf sich lenkte, dem „Daniel“ in der Sammlung des Städelschen Instituts, und der noch in Düsseldorf entstandenen Ölskizze zu demselben Bilde, die sich im städtischen Museum in Aachen befindet! Aus dem Anfänger ist ein fertiger Künstler geworden. Aber schon vor dieser 1838 abgeschlossenen Schöpfung ist der historische Stil des Künstlers gefunden. Vom Jahre 1837 ist die kleinere Komposition der „Nemesis, einen Mörder verfolgend“ datiert, die durch den Stich von Pommer zu einer der bekanntesten von Rethel geworden ist. Das Original erwarb in Frankfurt der russische Oberst a. D. Gerhard von Reutern, der, selbst ein begabter Künstler, zu den Genossen vom Deutschen Hause gehörte. Später haben die deutschen Verehrer des Künstlers das Bild aus den Augen verloren, niemand wußte mehr zu sagen, wohin es gekommen; in der neuesten Biographie, die Rethel gewidmet ist, wird es sogar als „gänzlich verschollen“ bezeichnet. Diese letzte Angabe ist erfreulicherweise nicht zutreffend. Das Gemälde befindet sich wohlerhalten in St. Petersburg, und zwar in den Händen des Sohnes seines ersten Besitzers, des Herrn Senators Gerhard von Reutern, dem wir auch die ausführlichen, im Anhang mitgeteilten sachlichen Angaben über dasselbe verdanken.[23])

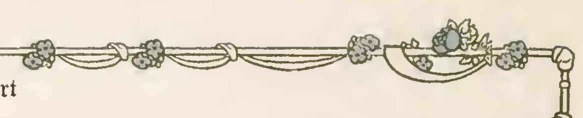
In diesem Werk des Einundzwanzigjährigen kündigt sich bereits eine geistige Flugkraft an, die nicht nur die Düsseldorfer Niederungen weit hinter sich gelassen hat, sondern die auch dem Frankfurter Schulhaupt voranzueilen im Begriff steht. Der Künstler behandelt zwar ein dem Gedankenkreise der Nazarener verwandtes Thema, allein es liegt ein anderes Temperament darin. Veit ist in seiner Erfindung, wie alle diejenigen seiner Jugendfreunde, die dem römischen Bruderbunde im Kern ihres Wesens treu geblieben sind, über den formellen Darstellungskreis eines wenig bewegten, mit symbolischen Beziehungen gesättigten Situationsbildes nicht hinausgegangen. Auch Rethel hat der symbolischen Ausdrucksweise des romantischen Kunstgeistes nie ganz entsagt, ja man möchte behaupten, je voller und je stärker die Eingebungen seiner Phantasie dahinströmen, um so fester schließen sie sich zusammen in einer eigentümlich konzentrierten Aktion, die sich nicht völlig auf dem Boden des realen Geschehens vollzieht, sondern die über sich hinaus auf einen Ideengehalt von allgemeiner Bedeutung hinweist, als dessen Gleichnis sie erscheint. Selten jedoch ist es nur eine beschauliche Existenz, die Rethel vor Augen hat, sondern Handlung ist es, die er geben will; alles drängt sich in ihm zum praktischen Leben hin, zu einem Leben des Willens und der Tat. So geht er von der lyrischen Grundstimmung der Nazarener über zum epischen und zum dramatischen Inhalt. Zwar folgt er dabei äußerlich wieder zunächst der Düsseldorfer Schule und ihrer Vorliebe für die Gegenstände der profanen Historie. Diese interessieren ihn aber nicht wie jene, unter dem Gesichtspunkt der Sensation. Was ihn dazu führt, ist eine geschichtsphilosophische Betrachtungsweise, die ihn im Epos der Geschichte den Zusammenhang einer gottgewollten Ordnung



aller Dinge erkennen läßt. Von dem schwärmerischen Mystizismus seiner Frankfurter Freunde hat er sich in alledem ebenso ferngehalten, wie von der Äußerlichkeit der spezifisch Düsseldorfischen Auffassung der Geschichte. Dagegen haben ihn der Ernst und die Tiefe seines sittlichen Charakters von selbst den seiner Grundanschauung adäquaten Empfindungsausdruck in einem Pathos finden lassen, aus dessen erhabenen Zügen ein heroischer Charakter unmittelbar auf seine geschichtlichen Gestalten übergeht.

Sind nun bei Rethel bestimmte stoffliche Interessen wahrnehmbar, die sich unmittelbar von der Düsseldorfer Romantik ableiten lassen, so müssen wir dieselbe Filiation, wenn wir ganz objektiv verfahren wollen, auch in einem zweiten, allerdings für seinen besonderen Kunstcharakter noch weniger ausschlaggebenden Moment anerkennen, in seiner technischen Bildung. Es handelt sich dabei nicht sowohl um sein Verfahren in Zeichnung, Aquarell- oder Freskofarbe, als vielmehr um seine Öltechnik, in der es ihm nie ganz gelungen ist, sich von den spezifisch Schadowschen Rezepten loszumachen. Die an sich nicht unverständliche Absicht Schadows, in der Malerei das farbige Element vor allen Dingen sprechen zu lassen, war insofern von einem grundlegenden Mißverständnis begleitet, als in seiner Schule kein Unterschied gemacht wurde zwischen den getrennten Stilforderungen, welche die Ausführung in monumentaler Form auf der einen und die Behandlung des Staffeleigemäldes auf der anderen Seite nahelegen. Man bediente sich in Düsseldorf für beide Kategorien der Flächenbehandlnng mit Vorliebe der Ölmalerei, und zwar immer in einer und derselben sehr weitgeführten formalen Durchbildung in Zeichnung und Modellierung, ohne zu bedenken, daß die intimen Wirkungen, die sich mit diesem Verfahren im engen Rahmen des Staffeleigemäldes, in Landschaft-, Genre- oder Bildnismalerei erzielen lassen, nicht ohne weiteres auf die kolossalen Dimensionen übertragbar sind, in denen man gleichzeitig historische Gegenstände zu behandeln gedachte. Die Adaptierung des Ölverfahrens in Farbenwahl und Vortrag an die ganz anders gearteten optischen Bedingnisse, denen ausgedehntere Flächen unterliegen, hat ja inzwischen ungemessene Fortschritte gemacht; es genügt, hier an Feuerbach und Marées und die von ihnen befolgten Grundsätze der Historiendarstellung zu erinnern. In Schadows Umgebung jedoch spürt man nichts von derartigen Erkenntnissen. Der Typus des modernen Galerie- und Ausstellungsbildes ist zwar ganz besonders durch die Düsseldorfer Schule in Gestalt ihrer großen wandernden Geschichtsbilder in Deutschland populär gemacht worden, aber inwieweit die Ölmalerei dafür geeignet sei und welche Behandlung sie dabei in jedem Fall verlangt, daran hat man augenscheinlich in Düsseldorf im Ernst nicht gedacht. Freilich war die Ölmalerei überhaupt in der Anwendung auf große Maßstäbe wohl nicht zu umgehen, und das aus einem einfachen Grund. Das Streben der romantischen Schule war nun einmal auf Werke der hohen Kunst gerichtet, aber die Gelegenheit zu praktischer Betätigung in monumentalem Stil war in den engen politischen und finanziellen Verhältnissen jener Zeit immer nur wenigen Auserwählten vergönnt. Den meisten blieb von selbst kein anderes Mittel, als das der Malerei in Öl auf Leinwand übrig, um ihrem ins Große strebenden künstlerischen Tatendrang Genüge zu tun.

Auch Rethel hat auf solche Weise von der Ölmalerei, und namentlich in den Jahren, die er in Frankfurt zubrachte, Gebrauch gemacht, und eine ganze Reihe umfänglicher



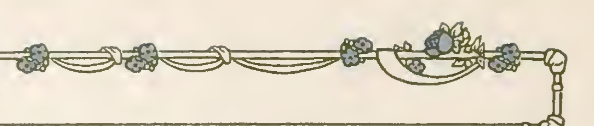
Gemälde hat er hier in dieser Technik ausgeführt. Aber eben da ist ihm die Auseinandersetzung zwischen den großartigen Anschauungsformen, in denen er seine Werke schuf, und den Schwierigkeiten der Materialbehandlung nicht immer und nicht vollständig gelungen. Unter den in Deutschland gebliebenen Stücken ist als Malerei das beste das schon erwähnte Bild des „Daniel in der Löwengrube". In der Übertragung der sorgfältigsten Detailmalerei auf lebensgroße Figuren ist technisch hier das Menschenmögliche geleistet. Und im Kolorit zeigt das Bild sehr zu seinem Vorteil die reichbesetzte Palette, über die auch Veit in jenen Jahren verfügte. In Veits Charakter, wennschon etwas süßlicher, ist auch das feine Kabinettbildchen des hl. Martinus gehalten, das unlängst aus Frankfurter Privatbesitz an die Kunsthalle in Hamburg gelangt ist und das im ersten Jahre von Rethels Frankfurter Aufenthalt, 1836, vollendet wurde. Später drängte sich in seiner Ölmalerei immer mehr ein dunkler und branstiger Grundton hervor, in dem die Schatten schwer und reizlos versinken und der auch die helleren, farbigen Partien durch die unschönen Kontraste beeinträchtigt, die er hervorruft. Man findet diesen gefährlichen Ton, den „jus de réglisse", wie ihn die Pariser Ateliersprache heute nennt, auch bei den Häuptern der französischen und belgischen Malerschulen jener Zeit in vielfachen Abstufungen verbreitet. Rethel ist seiner nur in Ausnahmefällen Herr geworden. Die vier Kaiserbilder, die er 1840 bis 1842 für den Römer malte, sind – neben den schon genannten unter dem Einfluß des Veitschen Kolorits stehenden Werken – unter seinen Historienbildern diejenigen, die am meisten davon freigeblieben sind. Dagegen leidet die farbige Wirkung empfindlich unter der Konkurrenz der allzuschweren Schatten bei einigen anderen Gemälden des Künstlers, die gleichfalls in Frankfurt geblieben sind. Dahin gehört neben einem kleinen, in Privatbesitz befindlichen Bilde, „Kaiser Max an der Martinswand" von 1836, auch eine umfänglichere Darstellung der „Aussöhnung Kaiser Ottos des Großen mit seinem abtrünnigen Bruder Heinrich" von 1840, ein Werk, das der Kunstverein bei Rethel bestellt und im Jahre 1844 der Stadt zum Geschenk gemacht hat[24]) (Tafel 8). Für das, was er in der Farbe schuldig bleibt, entschädigt allerdings der Künstler in diesem letzten Falle reichlich durch die geschmackvoll dramatisierte Handlung. Am wenigsten vermöchte wohl der moderne Beschauer das Gefühl der vollen Befriedigung in beiden Richtungen, in Farbe und Form, einem großen Altargemälde mit der Auferstehung Christi abzugewinnen, das Rethel um das Jahr 1844 für die Nikolaikirche in Frankfurt schuf. Wir kommen später noch einmal darauf zurück.

Wir werden, wie schon angedeutet, gut tun, wenn wir, um zu einer umfassenden Würdigung von Rethels Lebenswerk in und außer dem Rahmen seiner Frankfurter Jahre zu gelangen, uns nicht zu lange an diesen Einzeldingen aufhalten, die doch mehr an der Peripherie seines Wirkens liegen und die an der Summe seines künstlerischen Verdienstes nicht den entscheidenden Anteil haben. Rethels bleibende Bedeutung liegt nicht in seinem Verhältnis zu diesem oder jenem einzelnen Darstellungsmittel für sich allein, sie liegt in der Gabe seines freien und machtvollen Gestaltens überhaupt und sie liegt zugleich in der leidenschaftlichen Wärme, mit der er das Gemüt an jeder seiner Hervorbringungen beteiligt sein läßt. Und hier ist auch die Stelle, an der mit Fug und Recht von einem Charakterzuge dieses Künstlers die Rede sein kann,



der gerade an ihm mit besonderer Vorliebe gerühmt wird, der nationalen Eigenart, die nach allgemeiner Annahme gerade in ihm eine Ausprägung in höchster Potenz erfahren hat. Man hat Recht, trotz mancher Einwände, die sich gegen jeden nationalen Kunstbegriff erheben lassen, wenn man in der Beurteilung aller großen Künstler-Individualitäten auf dieses Mittel der Analysierung grundsätzlich nicht Verzicht leistet. Es wird vor allem in einem von so vielfältigen Strebungen durchquerten Gebiet, wie in dem unserer heimischen Kunstgeschichte, einen sicheren Faden der Orientierung bilden. Nicht als ob hier das nationale Element immer und überall gleichmäßig hervorträte. Im Gegenteil, es ist gerade hier sehr häufig mit fremden Bestandteilen durchsetzt oder von ihnen verdunkelt, und es werden sich eben so oft aus seinem Vorhandensein wie aus seinem Abhandensein Schlußfolgerungen ziehen lassen. So liegt auch eine eigentümliche Schwäche der deutschen Kunst zu jener Zeit, von der wir reden, in dem Zurücktreten der eigenen und dem gleichzeitigen Überhandnehmen fremder, undeutscher Mittel und Gewohnheiten. Die Hauptmasse, namentlich aller figürlichen Darstellung, die damals bei uns entstand, krankt an diesem Grundübel. Und wenn es auch im Einzelnen und Kleinen an gesunden und bodenständigen Keimen nicht gefehlt hat, so ist doch das Meiste von dem, was in jenen Jahren Epoche machte, nicht im eigenen Lande gewachsen, es ist durch die Sonne Roms und Griechenlands gezeitigt worden. Den Eklektizismus eines Raphael Mengs, der der gefeiertste deutsche Meister des scheidenden achtzehnten Jahrhunders gewesen ist, hat die idealistische Epoche des neunzehnten, haben Klassik und Romantik ohne Unterschied, nur unter veränderter Firma, fortgesetzt. Es liegt nahe genug, die Ursache dieser Bevorzugung ausländischen Wesens in einer bekannten nationalen Untugend der Deutschen zu suchen. Man würde aber dennoch irren, wollte man einen solchen äußerlichen Anlaß allein dafür verantwortlich machen. Die wahren Beweggründe jener Erscheinung liegen bedeutend tiefer.

Von jeher haben den lateinischen Kunstgeist, durch dessen Vermittelung die Übernahme klassischer Form ja hauptsächlich bei uns zu Lande geschah, im Gegensatz zum deutschen eine stärkere formelle Begabung, ein Sinn für das korrekte, gesetzmäßige Gebaren und ein ausgesprochenes Schönheitsgefühl ausgezeichnet, während dem germanischen Wesen ein geistig-sittliches Übergewicht gegeben war, die ins Unendliche strebende Phantasie und die in die Tiefe dringende, ihrer selbst nicht achtende Stärke der Gefühlsbildung. Die ästhetische Terminologie der Hegelschen Schule hat diese grundlegenden Unterschiede des künstlerischen Vermögens einander gegenübergestellt in dem prägnanten Gegensatz des klassischen und des romantischen Ideals. Sie trennte damit zunächst die Eigenschaften des subjektiven mittelalterlichen Kunstgefühls, seine phantastisch-willkürlichen und seine ethisch bedeutungsvollen Züge, von der objektiven Gesetzmäßigkeit der reiferen, aber mehr auf das Äußerliche bedachten klassischen Schönheitsform. Jedoch war es nur eine logische Konsequenz der einmal erfolgten Gegenüberstellung, wenn man sie dann auch weiter durchführte in den aus jenen beiden Idealen hervorgegangenen geschichtlichen Haupttypen neuerer Zeiten, der italienischen und der deutschen Kunst. Die romantische Kunstübung des vorigen Jahrhunderts ist der hier gegebenen prinzipiellen Unterschiede von allem Anfang an gewahr



geworden und ihr höchstes Streben ging darauf aus, in ihrem eigenen Gestalten beide Prinzipien miteinander zu vereinigen. Schon in den „Sternbaldisierenden" Phantasien der frühesten Romantik liegt das Schwergewicht der theoretischen Auseinandersetzung in diesem Verbrüderungsgedanken des zisalpinen mit dem transalpinen Kunstcharakter. Unter dem offenbaren Eindruck solcher Ideen hat eine Komposition des frühverstorbenen Franz Pforr, dessen oben unter den ersten Frankfurter Romantikern gedacht ist, jene Verbindung symbolisch zu veranschaulichen gesucht: Dürer und Raphael knieen in gemeinsamer Huldigung vor dem Throne der Kunst, die ihre Namen auf einer und derselben Ehrentafel einträgt. Aber auch die zur Reife gelangte romantische Kunst hat an diesem programmatischen Gedanken festgehalten. Auch Overbeck hat gelegentlich einer ganz ähnlichen Komposition, die er später malte und die dann an den König von Bayern gelangte, sich im Jahre 1829 dahin ausgesprochen, daß er es als seine Aufgabe betrachte, die beiden Elemente, die er als Deutscher in Italien vornehmlich in dem Gegensatze deutschen und italienischen Kunstgefühls empfinde, in „Eins zu verschmelzen".[25]) Und dieselbe Reflexion wiederholt sich zu ungezählten Malen, und nicht allein im engeren Kreise der Romantiker, im künstlerischen Meinungsaustausch jener Zeit: es ist ihre Hoffnung und ihr Glaube, daß aus der Vermählung italienischer und klassischer Schönheitsform mit deutscher Gemüts- und Gedankentiefe eine neue große nationale Kunst hervorgehen werde.

Gewiß mit Unrecht hat man zu Zeiten diesen klassizistischen Bildungstrieb der deutschen Kunst bedingungslos als eine Verirrung hingestellt. Das Spiel der beiden Ideale, die sich zu fliehen scheinen und sich dennoch gegenseitig so fest in Spannung halten, wie die entgegengesetzten Pole in der magnetischen Anziehung, beruht überhaupt nicht auf irgend einem willkürlichen Anlaß, vielmehr vollzieht es sich mit dem vollen Nachdruck einer geschichtlichen Notwendigkeit. Zwischen den Konflikten dieser beiden Prinzipien und wieder im Wege ihrer Aussöhnung verläuft unsere gesamte künstlerische Entwickelung, seit wir überhaupt eine Kunstgeschichte haben. Von der Zeit des frühesten Mittelalters an, von dem Augenblicke an, da die römisch-christliche Antike, die „magistra latinitas", zum erstenmale in den Gesichtskreis der germanischen Völker eintrat, ist das unser Schicksal, oder, wie wir wohl besser sagen werden, unsere Vorherbestimmung. So sind denn auch zu allen Zeiten die Meister unserer nationalen Kunst, wenn sie nach diesem Ausgleich in ihrer eigenen Praxis suchten, keinem Triebe ohne Vernunft gefolgt. Nur in den seltensten Fällen wird es die Modesucht oder der Aberglaube eines über sich selbst im Unklaren befindlichen künstlerischen Bewußtseins gewesen sein, was sie leitete, in den meisten aber ein positives inneres Bedürfnis. Was anders war es, als ein ganz bestimmtes Verlangen der Idealphantasie, das die überkommene heimatliche Kunstweise ungestillt ließ, was einen Albrecht Dürer zum Schüler der „Wälschen" machte? Und ein gleicher Trieb hat auch in neueren Zeiten die Führer der romantischen Bewegung nach dem Süden gezogen; sie wollten dort nicht ihr eigen Gut einem fremden Wahn zum Opfer bringen, sondern reifen wollten sie in der Kraft und in der Würde idealen Formgehaltes. Soweit also erhebt sich gerechterweise kein Vorwurf gegen sie. Eine zweite Frage, die sich daran anschließt, ist nun aber die, inwieweit es ihnen zugleich gelungen ist, sich selbst zu behaupten in dem Besten, das



ihnen anvertraut war, in der wesentlichen Bestimmtheit ihrer eigenen Persönlichkeit. Die Antwort wird von Fall zu Fall verschieden lauten. Von Overbeck zum Beispiel wird niemand sagen wollen, daß ihm gegenüber den fremden Einwirkungen die wahre und notwendige Kraft der Selbstbehauptung gegeben gewesen sei. Mit all seinem unzweifelhaften Können ist er doch bei der Nachahmung stehen geblieben. Das auf Bestellung für die Frankfurter Galerie ausgeführte, 1840 vollendete große Ölbild des „Triumphes der Religion in den bildenden Künsten", das ja ein förmliches Kredo seiner künstlerischen Überzeugungen enthält, ist nicht das einzige Dokument eines auf halbem Wege stehen gebliebenen Strebens, das uns dieser Künstler hinterlassen hat, und nicht nur wir erkennen diese Unzulänglichkeit seiner schöpferischen Intentionen. Schon ein großer Teil der Zeitgenossen hat an ihm die schlechtverhüllte Abhängigkeit von Raphael peinlich empfunden, und Friedrich Theodor Vischer hat einen seiner ersten kritischen Gänge, an eben jenes Frankfurter Werk anknüpfend, in Gestalt einer vernichtenden Kritik gegen Overbeck ausgefochten. Auch bei Cornelius kann ein nach allen Seiten versöhnender Ausgleich des klassischen und des romantischen Ideals kaum gefunden werden. Man mag die geistigen Werte seines hohen und ernsten Strebens noch so hoch anschlagen, die wuchtige Kraft seiner Gestaltungsgabe, die unerschöpflichen Reserven seiner inneren Anschauungswelt: der Kompromiß mit Raphael und der Antike hat doch auch ihm keinen reinen Gewinn gebracht. Wenn man beobachtet, wie er nicht nur in den Schöpfungen seiner römischen Tage, sondern auch nachher und namentlich in dem Hauptwerk seines Lebens, den Freskenzyklen der Münchener Pinakothek, sich nicht enthalten kann, aus der gesamten klassischen Kunst, von der Antike angefangen bis herab auf Jacques-Louis David, seine Anleihen zu entnehmen, dann wird man sich fragen dürfen, ob nicht die Erfolge seiner Kunst, so groß sie gewesen sein mögen, um diesen Preis der Freiheit in der Selbstbestimmung denn doch zu teuer erkauft waren.

Als ein anderer steht dagegen inmitten desselben großen geschichtlichen Gegensatzes Alfred Rethel vor unsern Augen, Rethel und, als sein Vorläufer, Philipp Veit. Auch Rethel hat von den Italienern gelernt. Erst indirekt durch Veit und dann, als er sich anschickt, sein großes Lebenswerk, die Aachener Rathausfresken, in Angriff zu nehmen, sehen wir ihn selbst, 1844 und 1845, nach Rom gehen, um sich dort im Anblick der Raphaelschen Fresken innerlich vorzubereiten und im Verkehr mit den „Werken der alten Meister die Bestätigung zu finden, daß er auf dem rechten Wege ist".[26]) Auch Rethels Arbeit läßt freilich einmal in dieser Zeit erkennen, daß ein solcher Umgang gefährlich werden kann. Das schon erwähnte umfängliche Altargemälde der Auferstehung Christi in der Nikolaikirche in Frankfurt, das aller Wahrscheinlichkeit nach in der Zeit des römischen Aufenthaltes vollendet wurde, zeigt in seinen unbestreitbar konventionellen Formelementen, daß hier die italienische Schule den Künstler, wenn auch nur vorübergehend, von seiner gewohnten inneren Orientierung abgelenkt hat. Aber unmittelbar darauf entstehen in Frankfurt die ersten Kartons für die Fresken des Aachener Krönungsaales, deren Entwürfe ja gleichfalls dort konzipiert sind, wie denn auch noch von Frankfurt aus die Ausführung des ersten der Fresken selbst erfolgte, das den Besuch Ottos III. in der Gruft Karls des Großen



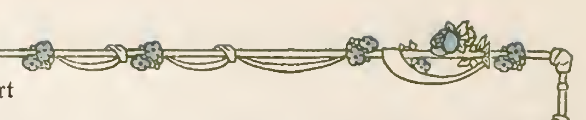
darstellt. Das ursprüngliche und in der Tat echt nationale Kunstgefühl des Meisters hat sich hier, wie in den zeitlich daran anschließenden Werken, wozu vor allem die graphischen Darstellungen der Todesbilder gehören, endgültig durchgesetzt. Zugleich ist aber auch eine Auseinandersetzung mit den Elementen des klassischen Stils erfolgt, die man ihrem Prinzip nach wohl als die einzig mögliche und berechtigte anerkennen muß. Es handelte sich bei dem Ausgleich mit dem italienisch=klassischen Ideal im Grunde doch nur immer um das zulässige Maß der inneren Annäherung, und wenn diese weder bei dem Durchschnitt des Kunstvermögens jener Zeit, noch auch bei einzelnen von ihren großen Meistern wie Cornelius ganz zu befriedigen vermag, so liegt das wohl in erster Linie daran, daß man zu viel von der fremden Materie und zu viel Äußerliches übernommen hatte. Raphaels Gestalten treten uns entgegen wie schöne Naturgebilde: sie erscheinen, so wie sie sind, an und für sich selbst verständlich und müssen so sein. Allein die natürliche Kraft und Schönheit, die ihnen eigen sind auf Grund einer jahrhundertelangen volkstümlichen Überlieferung, in deren Kette sie nur ein letztes Glied bilden, lassen sich nicht auf einen fremden Boden und in ein anderes Klima übertragen. Dies Übermenschliche zu leisten, ist auch der genialen Begabung eines Cornelius nicht möglich gewesen. Und Rethels Stärke liegt gerade darin, daß er von vornherein darauf verzichtete, von der klassischen Kunstform jene Züge einer allgemein gefälligen Anmut oder Wohlerzogenheit zu übernehmen, die uns nicht auf den Leib passen und denen man selbst im günstigsten Falle doch immer das Erborgte ansieht. Dagegen, was jene Kunstform an Schätzen praktischer Erfahrung enthält, die freie Umsicht des Gestaltens, die sich durch nichts beirren läßt, was kleinlich oder überflüssig oder vulgär ist, und die klare Vernunftordnung, die sich in allen Situationen bewährt, das waren Grundlagen, denen sich auch der heimische Genius anvertrauen durfte, ohne für seine originale Begabung fürchten zu müssen. Diese Fundamente mögen dem modernen Schaffen in bestimmten, von ihm selbst neu angebahnten Gebieten mehr oder weniger entbehrlich sein; speziell in den Aufgaben, die sich das impressionistische Sehen und Darstellen erschlossen hat, rechnet man wieder mit anderen Faktoren. Aber überall, wo man vom Kunstwerk Stil verlangt, das heißt eine zweckmäßig geordnete Form der subjektiven Anschauung im Gegensatz zur unmittelbaren objektiven Wirklichkeitsdarstellung, überall da kommt man doch immer wieder auf den Erfahrungschatz der Klassiker zurück. Monumentalkunst und dekorative Künste können ohne ihn nicht sein. So neigt sich ja auch in den entscheidenden Fragen, welche unsere neueste künstlerische Praxis in diesen beiden Gebieten aufgerollt hat, die Wagschale bekanntlich wieder stark nach der Seite der klassizistischen Prinzipien hin.

Dieselben rationalen Grundlagen einer ausgesprochenen Stilkunst sind es nun auch, die in Rethels monumentalen Werken als der bleibende Gewinn seiner Berührung mit der klassischen Kunst der Italiener zutage treten. Dies hat er ihnen eingeräumt, aber auch nicht mehr. Für alles, was man etwa darüber hinaus als „schöne" Form schlechthin bezeichnet, hat zwar auch er eine starke Empfänglichkeit gehabt. Aber das Allzuvollendete, Allzuschöne ist bei ihm temperiert durch eine wohltuende Herbheit und Schroffheit des Vortrags und eine Geradheit der formalen Grundanschauung, die doch immer wieder den Nerv des natürlichen Lebens trifft, dieselben Vorzüge, die wir auch



an den Meistern unserer alten volkstümlichen Kunst bewundern und als die große und einzigartige Stärke unseres nationalen Kunstcharakters rühmen dürfen.

Auf dem Wege zu solchen Zielen hin ist Philipp Veit der Führer Rethels gewesen. Die schlichte Redlichkeit, die edle Unaufdringlichkeit in Erfindung und Vortrag, wie sie die ganze Lebensarbeit Veits kennzeichnen, haben auch Rethels Kunst den Weg bereitet. Gewiß, es fehlen bei Veit die erschütternden psychischen Momente, mit denen Rethels Phantasie bis zu den Grenzen einer geradezu dämonisch zu nennenden Wirkung vorzuschreiten wagt, und ebensowenig steht ihm dessen Formgewalt zu Gebote, die den Organismus seiner Bildgedanken mit unerbittlich starken Händen fügt und zwingt. Neben dem spezifisch männlichen Ausdruck, den das Gesamtwerk des jüngeren Meisters an sich trägt, zeigt das des älteren eher die weichen Züge weiblicher Eigenart. Allein die innere Verwandtschaft ist da, und das Abhängigkeitsgefühl, das den Schüler dem Lehrer gegenüber kennzeichnet, findet seinen beredtesten Ausdruck in dessen eigenem Munde. Einer Briefstelle dieses Inhalts, die aus der ersten Frankfurter Zeit herrührt, ist schon im vorhergehenden gedacht. An dem Gefühle des innern Verpflichtetseins, das hier zu einem geradezu leidenschaftlichen Ausdruck kommt, haben aber auch die späteren Jahre nichts geändert. So heißt es in einem undatierten Schreiben aus Rom, das uns gleichfalls schon beschäftigt hat – es ist dasselbe, in dem Rethel sagt, daß er sich auf rechter Bahn wisse –, „dies verdanke ich dem Veit. Dank aus voller Seele ihm!“ [27]) Ebenso hat sich eine ihm selbst vielleicht ganz unbewußte Abhängigkeit von seinem Vorbilde auch in äußeren Dingen bei Rethel noch erhalten, als er in seinen positiven Leistungen längst über jede Schule hinaus war. Um ein besonders frappantes Beispiel aus ziemlich weit vorgerückter Zeit zu nennen, mag hier auf eine kleine Bleistiftskizze von seiner Hand mit der Anbetung der Könige in der Sammlung des Städelschen Instituts hingewiesen sein, die im Vortrag noch völlig in der eigentümlich zart empfundenen Veitschen Zeichenmanier gegeben ist, obwohl sie schon das Jahresdatum 1843 trägt. Umsoweniger wird man erstaunt sein, auch in Arbeiten Rethels aus früheren Jahren solchen Vorkommnissen zu begegnen. So sind vor allem die gezeichneten Entwürfe zu den Aachener Wandgemälden, mit deren Ausführung er 1840 betraut wurde, in ihrer technischen Behandlung durchaus im Geiste Veits gehalten. In dem Frankfurter Kreise, dem Rethel elf volle Jahre angehört hat – die längste Zeit, die er, von seiner Aachener Heimat abgesehen, überhaupt andauernd an einem und demselben Orte zubrachte –, liegt denn auch nahezu die ganze Summe seines Lebenswerkes beschlossen: die großen Ölbilder neben einer erstaunlichen Menge von unausgeführt gebliebenen Entwürfen, die der Nachlaß enthält, die Nibelungen-Illustrationen, der Hannibalzug, und wie wir gesehen haben die Entwürfe und Vorarbeiten für die Aachener Fresken, alles das ist in Frankfurt und in dem geistigen Umkreise des Deutschen Hauses entstanden. Dürfen wir endlich den Mitteilungen eines zuverlässigen Augenzeugen vertrauen, so haben auch verschiedene der erst später in Dresden abgeschlossenen Bilder vom Tode, in deren düsteren Phantasien das tragische Ende des Frühvollendeten seine Schatten sozusagen vorauswirft, den Künstler bereits in seiner Frankfurter Zeit beschäftigt.[28]) Es dürfte somit an der Zeit sein, von der in den meisten kunstgeschichtlichen Lehrbüchern sich wiederholenden Fabel endlich einmal abzustehen, als ob Rethel

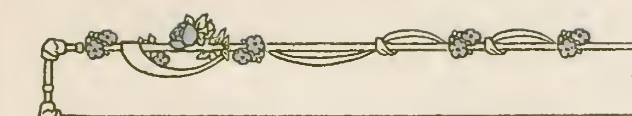


ein Angehöriger der Düsseldorfer Schule gewesen sei. Er hat seine Studien in Düsseldorf begonnen, das ist wahr. Aber so gewiß der beste Teil seiner reiferen Jahre dem Bestreben gewidmet war, zu verlernen, was er dort gelernt hatte, so gewiß kann seine geschichtliche Erscheinung niemals im Zusammenhange jener Schule hinreichend gewürdigt werden. Will man ihn dennoch nach gewohntem Schema irgend einem Schulzusammenhange einreihen, so kann man ihn nur der Frankfurter Schule zuteilen. Eine andere Möglichkeit gibt es nicht.

Moritz von Schwind und Edward von Steinle

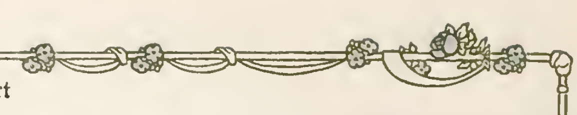
Alfred Rethel hat Frankfurt 1847 verlassen, in demselben Jahre, in dem das einheimische Kunstleben durch den Weggang von Moritz von Schwind einen zweiten unersetzlichen Verlust erlitt. Nur drei Jahre hat Schwind in Frankfurt gelebt, nicht lange genug, um hier vollständig heimisch zu werden. Für das Kunstleben der Stadt bedeutete diese Zeit gleichwohl eine wichtige Episode, nicht nur insofern der hier durch Veit, Rethel und Steinle vertretene Kreis der Romantiker an Schwind einen entschiedenen und beherzten Alliierten fand, sondern auch dadurch, daß seine unerschöpfliche Begabung und seine von Geist und Witz sprühende, mitteilsame Natur trotz der kurzen Zeit seines Hierseins tiefgehende Eindrücke hinter sich zurückließen. Für die Geschichte der Jahre, die Schwind in Frankfurt zugebracht hat, fließen die Nachrichten ziemlich reichlich. Die deutsche Kunstliteratur besitzt zwar noch keine Biographie des Meisters, oder wenigstens kein Lebensbild, dem man diese Bezeichnung im eigentlichen Sinne beizulegen vermöchte, und die biographischen Skizzen, die wir haben, entbehren, obschon sie vieles Wertvolle enthalten, stellenweise doch und so auch mit Bezug auf Frankfurt der wünschbaren Ausführlichkeit. Hingegen verdanken wir über den in Rede stehenden Lebensabschnitt des Künstlers genauere Mitteilungen einigen neueren einheimischen Publikationen, denen eine nicht unbeträchtliche Menge von da und dort veröffentlichten Briefen Schwinds ergänzend zur Seite tritt.[29]) Für den kurzen Überblick, den wir im nachstehenden geben, hat uns neben diesen verschiedenen Nachrichten auch einiges aus bisher unbekannten Quellen zur Verfügung gestanden, wofür wir nach verschiedenen Seiten zu Dank verpflichtet sind.

Die Tätigkeit, die Moritz von Schwind in Frankfurt entwickelt hat, erweist sich in mancher Hinsicht als die eines Durchgangstadiums. Teils knüpft sie an Pläne an, die ihn schon vorher in Karlsruhe, München oder Wien beschäftigt haben, teils dient sie der Vorbereitung später ausgeführter Ideen. An zweien seiner kleineren in Frankfurt vollendeten Gemälde, dem „Elfenreigen" und dem „Falkensteiner Ritt", sind die Vorarbeiten ganz oder teilweise in Karlsruhe geschehen. Umgekehrt hat er sich in Frankfurt eingehend mit zweien seiner bedeutendsten zyklischen Kompositionen, der „Symphonie" und den „Sieben Raben" beschäftigt, die erst in München vollendet wurden. So haben ihn ja manche seiner Schöpfungsgedanken durch Jahre und selbst Jahrzehnte hindurch, still im Verborgenen wachsend, begleitet, bis ihre Zeit erfüllt war. Zahlreich genug sind trotzdem die Erzeugnisse seiner Kunst, die sich auf die drei Frankfurter Jahre als deren ausschließlicher Arbeitsertrag verteilen. Sie bestehen



teils in Zeichnungen für den Buchschmuck, teils in dekorativen Aufträgen, teils in einer Folge von Ölgemälden, die sich ohne Ausnahme als vollwichtige Zeugnisse eines von der glücklichsten inneren Disposition gehobenen Phantasielebens darstellen, dem sich der Künstler, solange er in Frankfurt weilte, hingeben durfte. Dahin gehören, um vom Guten nur das Beste zu nennen: der Hirsch, den die Nymphen tränken, im Besitz von Professor Otto Donner-von Richter in Frankfurt a. M., die Wohnung des Klausners mit dem wandernden Dudelsackpfeifer darin, ein von Schwind auch in Radierung vervielfältigtes Gemälde, das Freiherr Franz von Bernus erwarb und das jetzt dessen Tochter, Frau Marie Münch in Auerbach an der Bergstraße gehört, dann die Wiederholung des „wunderlichen Heiligen", die für den jüngeren Bruder des Künstlers, Franz von Schwind, bestimmt war, endlich das prächtige Werk in der Berliner Nationalgalerie, das er selbst die „Rose" oder den „Hochzeitsmorgen" genannt hat. Wie ein berauschender Duft liegt über diesen Bildern der volle Blütentraum der Romantik ausgebreitet, dessen Zauber in keinem zweiten künstlerischen Genius so unumschränkt wie in Moritz von Schwind Gestalt angenommen hat. Und alle wohlbekannten Züge seines künstlerischen Charakters treten uns daraus entgegen: die Gemütskraft, die in jedes Bild aus Natur und Menschenleben „alle Liebe und Freude", um seine eigenen Worte zu gebrauchen, hineinlegt, womit der Anblick der Erscheinungswelt ihn selbst erfüllt, dann die Gabe der Dichtung, die mit den Geheimnissen und Wundern der schaffenden Natur und ihrer Lebensquellen wie mit ihresgleichen umgeht und dennoch, auch „auf dem wunderlichsten Boden, so natürlich sein kann, als man immer will", und dabei der klassische Schönheitssinn, der alles, auch die bescheidenste Form veredelt, die er berührt, endlich der unauslöschliche Humor, ein echt romantischer Humor, der nicht ungern in die Form der Ironie übergeht, der aber nie wie in der entarteten romantischen Lyrik damit endet, daß er sein eigenes Gewebe in schrillen Dissonanzen zerreißt, sondern der stark genug ist, um den allgemeinen Weltzwiespalt in der Harmonie eines höheren sittlichen Bewußtseins zu überwinden.

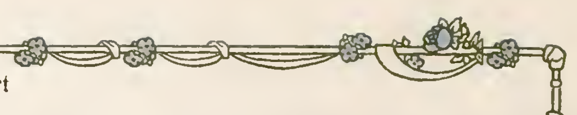
Jedoch stellen diese Schöpfungen noch nicht den ganzen Inhalt der Frankfurter Periode des Künstlers dar. Er selbst hat sie mehr als nebenbei entstandene Arbeit angesehen. Dagegen konzentrierte sich das Hauptinteresse seiner Tätigkeit in den beiden ersten Frankfurter Jahren auf das große Gemälde des „Sängerkrieges", das die Administration des Städelschen Kunstinstituts bei ihm bestellt und das auch den äußeren Anlaß seiner Übersiedelung nach Frankfurt gebildet hatte. Nach Veits Rücktritt war die Administration, wie es heißt, darauf bedacht, die durch sein und seiner Schüler Ausscheiden aus dem Institutsverband entstandene Lücke dadurch auszugleichen, daß sie andere bedeutende Künstler nach Frankfurt und an ihre Anstalt zu ziehen suchte. So waren auch seit 1843 Unterhandlungen mit Schwind im Gange, die 1844 dazu führten, daß er seinen bisherigen Wohnsitz in Karlsruhe mit Frankfurt vertauschte und in einem Atelier des Städelschen Instituts, das ihm kostenfrei zur Verfügung gestellt wurde, seine Werkstatt aufschlug. Der Ausführung des Sängerkrieges sind lange Verhandlungen vorausgegangen, die sich teils um den Gegenstand, teils um die Maße, in denen er zu behandeln wäre, drehten. Die Korrespondenz, die darüber geführt wurde, ist noch vorhanden und enthält manche sowohl für die



in Frankfurt herrschende Stimmung, als auch für Schwinds originellen Künstlersinn bezeichnende Wendung.[30]) Schwind hätte von vornherein gerne eine Szene aus dem Wartburgkrieg gemalt; er hatte sich daran schon vor Jahren einmal in einem anziehenden Aquarellbilde versucht, das zu damaliger Zeit der Großherzog von Baden besaß; heute ist es in der Karlsruher Kunsthalle (Tafel 9). Dagegen wünschte die Administration, dem Geschmacke der Zeit folgend, ein Historienbild, ohne jedoch in dessen Wahl dem Künstler genauere Vorschriften geben zu wollen. „Ich bedaure," schreibt Schwind aus Karlsruhe in dem ersten der uns vorliegenden Briefe vom 7. November 1843, „daß ich nicht eine Zeichnung mitschicken kann, die der Großherzog besitzt und weiß Gott wie privatim aufgespeichert hat. Sie stellt den Sängerkrieg auf der Wartburg vor..." Allein auf der andern Seite ist man zunächst für „romantische" so wenig wie für sittenbildliche Gegenstände eingenommen. So ist Schwind am Ende doch bereit, ein Historienbild zu liefern, seine Pfeile sind „lang noch nicht verschossen", nur „einer Schlacht oder sonst einzelnen Anektode" wünscht er andauernd aus dem Weg zu gehen. Er denkt nun an ein Bild von 7 bis 8 Fuß Breite und 10 bis 11 Fuß Höhe: wie Kaiser Otto der Große auf seiner Pfalz zu Quedlinburg die Gesandtschaften slavischer Völker empfängt, eine Idee, die ihn auf Grund einer geschichtlichen Erzählung, die er einmal irgendwo gelesen, schon seit längerer Zeit innerlich beschäftigt hat: „der gebotene Reichthum der Anordnung, Abwechslung und Charakteristik der Personen mögen diesen Gegenstand noch weiter empfehlen." Allein auch dagegen erheben sich begründete Einwände. In der Frankfurter Republik besteht keine Neigung für ein derartiges monarchisches Schaugepränge. „Es dünkt uns," schreibt der Unterhändler der Administration über den vorgeschlagenen Gegenstand, „daß sich in demselben kein eigentlicher Gedanke, kein Seelenleben ausdrücken ließ, und wie die fürstlichen Ceremonienhandlungen sich in einer kalten und gemüthlosen Form bewegen, so auch für die Kunst nur ein Feld für die gewöhnlichen Äußerlichkeiten gegeben sey." Auch der Kaiser Otto war also abgelehnt. „Daß mein vorgeschlagener Gegenstand nicht gefallen hat," schreibt Schwind am letzten Tage des Jahres 1843, „thut mir leid. Hätte ich meine Komposition zeigen können, statt zu reden, wäre das vielleicht nicht der Fall gewesen. Gegenstände weiß ich genug, die mir mehr oder weniger deutlich als Bilder vorkommen, bevor ich aber einen oder den andern so weit durchdenke, daß ich ihn vorschlagen kann, muß ich über die Größe des Bildes im Klaren sein." Aber eben da stößt nun die Verhandlung auf eine zweite und noch erheblichere Schwierigkeit. Sechs Fuß in der Breite, mehr erlaubt der in Frankfurt verfügbare Raum nicht, und dabei bleibt es auch, obwohl der Künstler „sich für jeden Schuh interessirt, der noch zu gewinnen ist" und dafür alle Mittel seiner Beredtsamkeit aufbietet. Nachdem auch ein dritter Vorschlag, den Schwind, diesmal vorsichtiger, nicht nur in brieflicher Ausführung, sondern in einer stattlichen, in Sepia getuschten Zeichnung vorlegte, keinen Beifall gefunden – es war eine Szene aus dem Leben König Konrads III. – einigte man sich schließlich doch auf den Sängerkrieg. Laut Protokolls vom 19. Juni 1844 hat „unter den von der Administration besichtigten Compositionen" diese den Vorzug erhalten.[31]) Die Entscheidung erfolgte jedoch nicht auf Grund des früher erwähnten Aquarells von 1837; Schwind hatte es sich vielmehr



angelegen sein lassen, diese Komposition den nun einmal gegebenen Raumverhältnissen entsprechend umzuarbeiten. Bei der geringen vorgeschriebenen Breite bot ein Gemälde in Hochformat die einzige Möglichkeit, gegen andere, in der Sammlung schon vorhandene, neuere Historienbilder aufzukommen. Zwar brachte der Künstler ein Opfer, wenn er sich entschloß, dieser Sachlage Rechnung zu tragen. Doch, „man muß auf jedem Raum zurechtkommen können, versteht sich," so hatte er schon im Januar 1844 an den Beauftragten der Administration geschrieben. Mit seinem bewundernswerten Kompositionstalent hat er denn auch wirklich die oblonge erste Bildform unter Beibehaltung aller wesentlichen Züge in die eines wenig überhöhten Quadrates übertragen, und diese zweite, zunächst in Gestalt einer Sepiazeichnung ausgeführte, später durch den Stich von Friedrich vervielfältigte Anlage war es, die alsdann den endgültigen Beschluß herbeiführte. Aber durch den auferlegten Zwang war Schwind die Freude an der Ausführung doch etwas getrübt worden. Durch das „fatale Ändern und Flicken" ist auch schließlich der Karton des Bildes, der 1844 vollendet war, dem Künstler so verleidet gewesen, daß er ihn noch im selben Jahre zerschnitten hat. Und gewonnen hat das Ganze, das 1846 zum Abschluß gelangte, durch die Änderung nicht. So geschickt auch in der neuen Raumeinteilung die beiden hinter- und übereinanderliegenden Pläne der Komposition zusammengerückt sind, wir müssen uns gestehen, daß der frische Wurf, mit dem die ältere Darstellung das mittelalterliche Epos aufrollt, doch wesentlich anziehender ist. So war es die glücklichste Fügung, die es dem Künstler zehn Jahre später ermöglichte, den Sängerkrieg zum drittenmale, und zwar nunmehr wieder in uneingeschränkter Bewegung in die Breite, in einem großen Wandgemälde auf der Wartburg auszuführen, was 1855 geschah. Es ist dort zwar ein anderer Vorgang aus der Sage vom Wartburgkrieg geschildert, eine Handlung, die im Gange der Erzählung dem Gegenstande der Karlsruher und der Frankfurter Darstellung vorangeht. Es ist der Augenblick gewählt, wie Heinrich von Ofterdingen sich, nachdem er das Spiel verloren, vor seinen Gegnern unter den Mantel der Landgräfin flüchtet; aber die Anlage geht doch im großen und ganzen auf den früheren Bildgedanken zurück und sie besitzt seine Vorzüge, ohne die ihm aufgedrungenen Nachteile aufzuweisen. Aus dem Werke ist jetzt eine durch und durch gereifte Figurenkomposition geworden, auf einer Bodenfläche entwickelt, also einfacher im Prinzip, um so reicher aber in sich bewegt und noch mehr auch äußerlich in die festliche Pracht gekleidet, die als Folie dem Stoff der Sage ohne Zweifel am besten ansteht. In der kunstvollen Ineinanderführung der Gruppen und der Einzelfiguren und wiederum in ihrer Einordnung in die räumliche Beschaffenheit, welche der Ort der Handlung aufweist, tritt nun auch aufs reinste hervor, worauf der Künstler stets ein Hauptgewicht gelegt hat, sein Hinarbeiten auf eine gute Raumdisposition. Sie gehörte für ihn mit zu der poetischen Wirksamkeit des bildenden Künstlers; die Raumdichtung ist ihm einer der wichtigsten und unersetzlichsten Teile seiner Arbeit. Briefliche Äußerungen des Künstlers, die gerade dies mit Lebhaftigkeit betonen, haben sich mehrfach erhalten. Gerne hob er ferner im mündlichen Verkehr hervor, wie ein gewisser Rhythmus in Hebung und Senkung der hingleitenden Umrißlinien notwendig sei für die Wohlgefälligkeit des Ganzen. Er hat seine bildliche Vorstellung dabei vornehmlich als



Flächenbild empfunden, wie er denn auch gelegentlich seine Schüler auf die Möglichkeit hinwies, die hauptsächlichen Bestandteile der Gruppenbildung mit den dominierenden Tonwerten zusammen als eine Silhouette anzusehen, die zu dem ihr entsprechenden Ausschnitt der Bildfläche in einem bestimmten Gleichgewichtsverhältnis stehen muß. Jedoch blieb bei alledem sein oberster Grundsatz, sich nicht in Einzeldingen verstricken zu lassen, sondern die Totalität der Erscheinung vor allem festzuhalten: „das Ganze macht erst das Kunstwerk!"

Über Schwinds kompositionelle Begabung herrscht unter Kundigen wohl nur eine Meinung. Geteilt sind dagegen die Ansichten über sein koloristisches Vermögen, das nicht von allen gleich hoch gestellt wird. Das große Frankfurter Bild war in der Beziehung entschieden weder vom Glück noch auch von den Umständen begünstigt. In dem Gefühl, daß es eine Probe seiner Kunst von außergewöhnlicher Bedeutung abzulegen gelte, ist der Künstler nicht mit derselben Unbefangenheit wie sonst ans Werk gegangen. Auch die ihm ungewohnte Anwendung der Ölmalerei auf so große Dimensionen war ihm hinderlich. Während er demselben Material in kleineren Staffeleibildern die anmutigsten Töne abzugewinnen wußte, verlor er hier die Richtung und geriet in den farbigen Stil der Wandmalerei, die ihm von München und Karlsruhe her das besser vertraute Handwerkszeug war; die für ein Ölbild auffallend harten Gegensätze der Lokalfarben, die hier hervortreten, würden im Freskoverfahren jener Zeit, wo man an dergleichen mehr gewöhnt ist, weniger befremden. Das Bild ist eigentlich nichts anderes, als eine in den äußeren Rahmen des Staffeleigemäldes übertragene Wandmalerei. Das ist nun freilich eine Beobachtung, zu der unter den Galeriebildern der romantischen Schule nicht nur dies eine Exemplar Veranlassung gibt. Das Beherrschtsein von den Anschauungsformen der monumentalen Malerei ist uns schon in einem früheren Zusammenhange als eine für die Zeit und ihre Richtung geradezu typische Erscheinung entgegengetreten. Dem Freskoverfahren entspricht ja auch bezeichnenderweise der ganze Hergang der Entstehung, der für diese Art von Ölgemälden großen Stils für jene Zeit überhaupt und so auch für Schwind die Regel bildete. Wenn die Anlage im ganzen nebst allen wesentlichen Motiven der Handlung festgestellt und auch an einer oder mehreren Farbenskizzen die koloristische Wirkung erprobt war, so ging es an die Ausführung eines gezeichneten Kartons in der Größe des künftigen Originals – je nach Umständen auch etwas kleiner –, der alsdann auf die Leinwand übertragen wurde. Mit diesem Karton mußte aber ein für allemal der kompositionelle Teil der Arbeit absolviert sein. Er bildete von da an ein Rührmichnichtan und blieb maßgebend für alle Einzelheiten der Ausführung. Ein Modell hat Schwind während der Arbeit nicht gebraucht. Seine eminente Formkenntnis, nicht nur des menschlichen Körpers, sondern auch der „Gewandanatomie", wie er scherzend den neben dem Figürlichen am meisten verantwortungsvollen Teil der idealen Gestaltung, die Anordnung des Gewandes in Verbindung mit der Figur nannte, – dieser Schatz von inneren Anschauungsbildern erlaubte ihm eine geradezu spielende Handhabung aller weiteren Dispositionen. Doch waren dann immer schon eingehende Zeichenstudien für alle, auch die kleinsten Figuren, nach dem lebenden Modell vorangegangen.[32])



Nach alledem bleibt es unverständlich, wie noch in einer der jüngsten biographischen Darstellungen, die sich mit Schwind beschäftigen, gesagt werden konnte, daß ihm der Sinn für die Aufgaben der monumentalen Kunst gefehlt habe. Im Gegenteil erscheint eine instinktive Hinneigung zum „großen Stil" als ständiger Begleiter seiner Phantasietätigkeit und nicht nur in den großen Staffeleigemälden, sondern auch zuweilen in Darstellungen kleineren Formates bis zu den Aquarellzyklen seiner Märchenbilder, die scheinbar zwar dem Gebiet der zeichnenden Kunst angehören, die aber ganz erfüllt sind von dem großen Zuge einer stilvollen dekorativen Malerei. Die Melusine hat er sich ja auch selbst in einem dafür gezeichneten Entwurfe als Fries an den Wänden eines Brunnenhauses vorgestellt. Und überdies, bedarf es noch der Worte? Ein Blick auf seine Wandgemälde in Karlsruhe oder in Eisenach kann genügen, um darzutun, daß Moritz von Schwind neben Alfred Rethel im Fresko der größte deutsche Künstler des vorigen Jahrhunderts gewesen ist. Um so mehr bleibt es zu bedauern, daß seinem Talent für monumentale Darstellung in Frankfurt, abgesehen von einigen dekorativen Gelegenheitsarbeiten, eine Betätigung in größerem Maßstabe versagt geblieben ist. Es ist allerdings auch davon einmal die Rede gewesen, und zwar in Gestalt eines Projektes, das auch später und bis in die neueste Zeit hinein nie ganz zur Ruhe gekommen ist, während seine Anfänge ziemlich weit in die Vergangenheit zurückreichen. Der Gedanke, den historischen Baulichkeiten des Römers einen ihrer Bedeutung entsprechenden künstlerischen Schmuck zu verleihen, bildete in Frankfurt schon eine geraume Zeit vor der nationalen Erhebung des Jahres 1848 eine mit Eifer betriebene öffentliche Angelegenheit. Seit 1838 wurde die Ausstattung des Kaisersaales mit den Bildern der deutschen Kaiser und Könige ins Werk gesetzt, die sich noch jetzt dort befinden. Während aber noch an dem Umbau des Saales gearbeitet wurde, der hierfür nötig geworden war, hatte Schwind den Gedanken gefaßt, die Römerhalle im Erdgeschoß desselben Gebäudes mit geschichtlichen Wandmalereien zu schmücken. Es heißt auch, er habe daran gedacht, diese Malereien in Gemeinschaft mit Veit und Rethel auszuführen und Bilder aus dem Leben Karls des Großen dafür vorgeschlagen.[33]) In der Bürgerschaft fand das Vorhaben Anklang und es war namentlich der mit Schwind befreundete Dr. Heinrich Hoffmann, der bekannte humorvolle Dichter und Zeichner des „Struwwelpeter", der seinen Plan mit Wärme und Nachdruck vertrat. Allein die Ausführung unterblieb, warum, ist nicht bekannt. Es hat wohl jeweilig geheißen, daß der Senat der Stadt Frankfurt einen dahin gerichteten Antrag abgelehnt habe, jedoch läßt sich das, zum mindesten in dieser Form, nicht aufrecht erhalten. Vielmehr ist die Angelegenheit offenbar gar nicht an den Senat gelangt. Anders ist es nicht zu erklären, daß in den Akten dieser höchsten entscheidenden Instanz nichts darüber zu finden ist.[34]) Kein günstigeres Schicksal war einem zweiten, damit in einem gewissen Zusammenhange stehenden Plane beschieden, bei welchem es jedoch auf Schwinds Mitwirkung allein abgesehen war. Am 2. November 1845 schreibt der Künstler an den ihm befreundeten Genelli: „Hier ist von einer Arbeit die Rede, die ich gerne mit Ihnen getheilt hätte, aber daß Sie Herolde und Churfürsten und Rathsherren sollten machen, halte ich für unmöglich." Und ferner heißt es in einem Briefe an denselben Adressaten vom 7. März 1846: „Für mich ist eine schöne Freskoarbeit im Antrag. Kommt sie zu Stande,



so bleibe ich hier." [35]) Ließe sich die zuletzt angeführte Stelle allenfalls auch mit dem Römerhallenprojekt in Verbindung bringen, so weist doch die vorhergehende mit aller Deutlichkeit auf eine davon zu unterscheidende, aber gleichzeitig erwogene Absicht hin, nach welcher im Römersaale unterhalb der Kaiserbilder ein Sockelfries angebracht werden sollte, enthaltend die Darstellung der Feierlichkeiten, von denen die Kaiserkrönungen in alter Zeit begleitet zu sein pflegten. Für diesen Gedanken hatte sich vor anderen der Senator Freiherr Franz von Bernus eingesetzt, freilich auch er vergeblich, obwohl seine Verhandlungen mit dem Künstler schon ganz erheblich über das Stadium der bloßen Vorbesprechung hinausgediehen waren. Er selbst erzählt darüber in einer späteren Tagebuchaufzeichnung folgendes: „Um Meinung für diese Ideen (des Frieses), die auch eine Ausschmückung der Römerhalle und des Brunnens auf dem Römerberg in sich schlossen, zu gewinnen, ließ ich von Moritz von Schwind eine Scene aus den Krönungsfestlichkeiten malen, wie Pappenheim umgeben vom Volk auf dem Römerberg in den Haferhaufen reitet um in silbernem Gefäße Hafer dem Kaiser zu überreichen. Der Festzug, den, unter den Kaiserbildern herzustellen, sich Moritz von Schwind verpflichtet hatte zu malen, wurde vom Comité abgelehnt und ein anderer Vorschlag angenommen, die jetzt unter den Kaiserbildern stehenden Wahlsprüche in wenig künstlerischer Form anzubringen! So wanderte denn die herrliche Skizze von Schwind im Jahr 1866 mit mir nach Stift Neuburg." [36]) Der an drei Meter breite und entsprechend hohe, in leicht kolorierter Umrißzeichnung 1846 ausgeführte Karton befindet sich noch auf dem Stift. Wir freuen uns, das bisher in weiteren Kreisen nicht bekannt gewordene prächtige Stück mit der gütigen Erlaubnis des jetzigen Besitzers, Herrn Freiherrn Alexander von Bernus, unseren Abbildungen einreihen zu dürfen (Tafel 10).

Im Frühjahr 1847 folgte Schwind einem Rufe als Lehrer an die Münchener Kunstakademie. Er hatte für München immer eine besondere Sympathie gehabt und so scheint ihm der Wechsel nicht allzuschwer gefallen zu sein, obwohl er sich augenscheinlich, ehe die Berufung an ihn herantrat, auf einen längeren Aufenthalt in Frankfurt eingerichtet hatte. Für einen solchen war doch ohne Zweifel das ansehnliche Haus bestimmt, das er sich vor dem Bockenheimer Tore, dem schattigen Grün der Promenaden gegenüber, erbaute und 1846 bezog, [37]) und das noch heute mit den von ihm selbst entworfenen Puttenreliefs, welche die Straßenfront schmücken, an den heiteren Geist der Schwindschen Muse erinnert, der einst darinnen gewaltet hat. Auch auf einer anderen Seite hatte eine Zeitlang die Absicht bestanden, Schwind in Frankfurt eine dauernde Stätte zu bereiten. Nachdem Veit sein Direktoramt am Städelschen Institut 1843 niedergelegt hatte, suchte man nach einem Ersatz für ihn. Am 12. Juli desselben Jahres lehnte Wilhelm von Kaulbach, dem die Stelle zuerst angetragen wurde, ab, ebenso tat Karl Friedrich Lessing im Anfang des Jahres 1845. Lessings Absage kann zwar keine endgültige gewesen sein, denn 1846 wurde mit ihm aufs neue verhandelt, dann aber folgte von ihm eine zweite, definitiv ablehnende Entscheidung gegen Ende dieses Jahres. Im Verlauf der Zeit nun, die darüber hinging, ist einmal auch Schwinds Kandidatur von der Administration in allem Ernst erwogen, dann aber wieder fallen gelassen worden. Der Zeitpunkt steht nicht



genau fest, die Tatsache selbst aber geht deutlich aus einem von dem Administrator Dr. Heinrich Hoffmann am 7. Januar 1846 an seine Kollegen gerichteten Memorandum hervor, in dem er alle bis dahin in der angezeigten Richtung geschehenen Vorschläge und Schritte zusammenfaßt.[38]) Daß man, wenn man das Amt aufs neue durch den Glanz eines bedeutenden Namens heben wollte, keine geeignetere Persönlichkeit finden konnte, wußte man, aber es bedurfte dafür zugleich gewisser Beamtenqualitäten, die mit den künstlerischen Eigenschaften nicht unmittelbar verbunden zu sein brauchen, und, was Schwind betrifft, scheinen gerade nach dieser Seite Bedenken obgewaltet zu haben. Es ist bekannt, wie seine übersprudelnde Künstlerlaune sich gerne in Worten und Witzen erging, die zwar den Nagel auf den Kopf zu treffen pflegten, die aber, vielleicht eben deshalb, nicht immer und nicht überall gefielen. Den Rücksichten der vermittelnden repräsentativen Stellung, die ihm an der Spitze des Instituts zugedacht war, würde er mit dieser Seite seiner Begabung schwerlich entsprochen haben, aber selbst wenn er sich darin Zurückhaltung auferlegt hätte, so wäre doch allem Entgegenkommen eine Grenze gezogen gewesen in der künstlerischen Eigenart des Meisters, die nun einmal schlechterdings für keinen Kompromiß zu haben war. Damit war Schwind in seinem guten Recht, aber auch der Administration wird man es nicht verargen, wenn sie der Erneuerung eines Dilemma, wie es mit Veit bestanden hatte, um jeden Preis vorzubeugen suchte. Näheres aus des Künstlers eigenem Munde wissen wir über die Angelegenheit nicht. Nur wie er sich schließlich über die, durch persönliche ebensowohl wie durch sachliche Gründe geschaffene Lage mit einem echt Schwindschen Bonmot zu trösten wußte, erfahren wir aus einem der an Genelli gerichteten Briefe vom 23. April des Jahres 1846.[39])

Obwohl also ein offizieller Lehrauftrag an Schwind niemals ergangen ist, hat seine Tätigkeit in Frankfurt dennoch auch der Schule des Städelschen Kunstinstituts nicht geringen Gewinn gebracht. Es ist ein alter, bis heute festgehaltener Brauch, daß im Schulgebäude des Instituts neben den für den Unterricht bestimmten Räumen noch andere Ateliers vorhanden sind, die an selbständig schaffende Künstler vergeben oder vermietet werden. Und bis heute ist es für die älteren Schüler von Vorteil gewesen, wenn sie, wie sich das in vielen Fällen von selbst ergab, in diesen Meisterwerkstätten aus- und eingehen und dort anregende Eindrücke auch neben ihren vorgeschriebenen Unterrichtsstunden in sich aufnehmen durften. Um eine Vorstellung von der reichen erziehlichen Wirkung zu geben, die aus diesem ungezwungenen Atelierverkehr erwuchs, genügt es, an Namen wie Dielmann, von Pidoll, Trübner zu erinnern, die so im Institut gearbeitet und die Gastfreundschaft der Anstalt durch das Vorbild ihrer Methode wie durch manchen guten Rat, den sie den Jüngeren erteilten, auf ganz unschätzbare Weise vergolten haben. In solcher Art hat auch Moritz von Schwind gewirkt, nachdem ihm die Administration eines ihrer Ateliers für die Ausführung des Sängerkrieges eingeräumt hatte. Verschiedene jüngere Künstler, die sich von ihm angezogen fühlten und denen er erlaubt hatte, ihn zu besuchen, wann sie wollten, haben hier seine Unterweisung empfangen. Aus der Zahl dieser Schüler ist ihm Otto Donner-von Richter der treueste Anhänger und Freund geworden. Noch wirkt derselbe unter uns in ungeminderter Frische, gleich verdient in künstlerischer wie auch in gelehrter



Arbeit, wie denn die klassische Archäologie und die lokale kunstgeschichtliche Forschung ihm eine Reihe der wertvollsten Beiträge verdanken. Als eine Schöpfung seiner Hand findet sich unter unseren Abbildungen das feinempfundene und sehr ähnliche Bildnis des Malers Adolf Schreyer (Tafel 12).

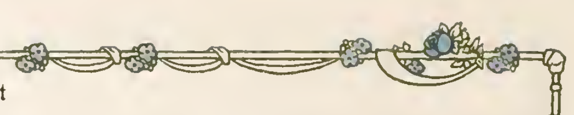
Von einer Wiederbesetzung der Veitschen Direktorstelle ist später gänzlich Abstand genommen worden. Die Verwaltung der Galerie übernahm der bisherige Inspektor Passavant als deren alleiniger Vorsteher, während die geschäftlichen Angelegenheiten der Schule der gemeinsamen Aufsicht des Lehrerkonventes unterstellt wurden. Eine besondere Schulklasse für Historienmaler wurde 1850 Edward von Steinle übertragen; eine Malschule, in der Landschaft und Genre ihre Pflege fanden, bestand am Institut gesondert unter der Leitung des aus Düsseldorf berufenen Jakob Becker schon seit 1842. So fand die allgemeine Zeitlage durch völlige Beseitigung der umfassenden Direktorialbefugnis und Trennung der Unterrichtsgegenstände ihren Ausdruck auch in der äußeren Verfassung der Städelschen Kunstschule, deren Schüler nun nach eigener Wahl der idealistischen Richtung Steinles oder der realistischen Beckers folgen mochten.

Als Schwinds Übersiedelung nach München bevorstand, wurde dem Scheidenden zu Ehren von den Frankfurter Künstlern eine Festlichkeit im Gasthause zum Weidenbusch veranstaltet. Von dieser Feier hat sich ein interessantes geschichtliches Dokument in Gestalt einer Radierung von Angilbert Göbel erhalten. Sie ist die Nachbildung eines Transparentes von wesentlich größerem Umfange, das an dem festlichen Abend in vorgerückter Stunde enthüllt wurde. Der Erfinder dieses Werkes war der begabte Bildhauer Josef Scholl, der mit dem Zeichenstift ebenso geschickt wie mit dem Modellierholz umzugehen wußte und dem bei der Ausführung seiner Komposition in Öl auf Leinwand, die binnen acht Tagen vollendet war, einige jüngere Künstler geholfen hatten. In deutlicher Anlehnung an Schwinds eigenen Stil, die gewiß nicht unbeabsichtigt ist, gibt die Darstellung ein höchst anschauliches und witziges Bild der damaligen Frankfurter Kunstzustände, und wir haben deshalb unseren Lesern eine Reproduktion des jetzt selten gewordenen Göbelschen Blattes nicht vorenthalten wollen (Tafel 11).[40]) Schauplatz der Handlung ist die Unterwelt, wo sich eine travestierte divina commedia abspielt. Die zweigeteilte Szene öffnet sich im Ausblick auf die beiden feindlichen Heerlager der Nazarener und der Freunde des Instituts, vergegenwärtigt in den beiden Hofräumen des Deutschen Hauses auf der linken und der Städelschen Schule auf der rechten Seite. Schwind, der von beiden Parteien umworbene, thront in der Mitte als Minos, die Tabakspfeife in der Rechten, in der Linken aber eine Klopfpeitsche haltend, die auf die allgemein gefürchtete Schärfe seines Witzes hinweist. Der Höllenhund auf dem Sofa neben ihm zeigt in seinen drei Köpfen die Bildnisse von drei Verehrern Schwinds, die sich als besondere Sachwalter seiner Kunst in Frankfurt hervorgetan hatten. Hinter ihm ist der Sängerkrieg aufgestellt, zu einem Triptychon umgewandelt, auf dessen Flügeln links die Uniform des „Bürgerkapitäns", einer bekannten einheimischen Lustspielfigur, und rechts die Kleider eines Stromers hängen. Damit sind der akademische Zopf und die naturalistische moderne Richtung, beide dem Künstler gleich gründlich verhaßt, bildlich angedeutet. Die Haut des geschundenen Malers in der Mitte zwischen den beiden humoristischen Symbolen erinnert



noch einmal an die Sarkasmen seines Kunsturteils. In einem kellerähnlichen Verließ zu Füßen Schwinds sieht man die Administration des Instituts am Beratungstische versammelt, und zwar in verstärkter Kopfzahl, denn es ist die „Administration in und außer dem Hause", wie sich ein damals kursierendes Scherzwort ausdrückte, dargestellt, das heißt die eigentliche, aus fünf Mitgliedern bestehende Stiftungsadministration und eine kleinere Gruppe von ungebetenen Kritikern aus der Bürgerschaft, denen man nachsagte, daß sie gerne eine Art von inoffizieller Nebenregierung des Instituts gebildet hätten. Vorne landet der Nachen Charons, der mit neu ankommenden Kunstjüngern gefüllt ist. Vier davon werden linker Hand von einer mit Raphaels Perücke und Mantel behangenen Gliederpuppe in Empfang genommen und ins Deutsche Haus geleitet. Sie verschmähen die Lockungen der Welt, die ihnen in Gestalt zweier Satyrweibchen den Weg zu verlegen suchen; der mit der abwehrenden Bewegung ist der Maler Gleichauf. Hinten links malt Steinle an einem Kartenkönig in Lebensgröße, vier andere Maler sitzen im Kreise um ihn her, es sind Ihlée, Elster, Jung und Strauch, der letzte, als Betbruder karikiert, zu äußerst rechts in der Reihe. Der Zeichner, der in einer unmöglichen Stellung, wie ein indischer Büßer mit zurückgelegtem Kopf und knieend, weiter vorne rechts zu sehen ist, versinnbildlicht noch weiter die devote Kunstübung der Nazarener. Er ist keine Porträtfigur, dagegen kommen in leiblicher Gestalt noch zwei bekannte Anhänger des Veitschen Kreises zu Gesicht, links, auf dem Rücken liegend, Ballenberger und im Hintergrunde Rethel als Sisyphus. Man machte Rethel damals von verschiedenen Seiten den Vorhalt, daß er Unmögliches von sich verlange, indem er den klassischen Stil der Romantik mit dem Kolorit der Düsseldorfer zu verbinden suche. Darauf geht die Anspielung. Er soll auch einmal Schwind, allerdings zu beiderseitigem Verdrusse, zugeredet haben, er möge doch in der gleichen Richtung mehr auf Farbe ausgehen. Auf Rethel soll auch der Tityos weiter rechts gemünzt sein, dem der Geier an der Leber frißt.

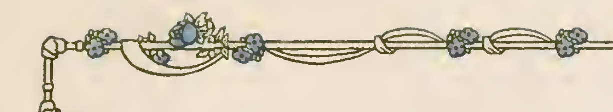
Das Städelsche Institut auf der rechten Seite erhält sein Gepräge durch die Schule Jakob Beckers. Hier ist der Realismus tonangebend; selbst der Rauch, den die Kamine entwickeln, dehnt sich oben in urwüchsiger Breite aus, während die Wölkchen, die nebenan aus den Feuerstellen des Deutschen Hauses aufsteigen, sich in zart stilisierten Wellenlinien über den Dachfirst hinbewegen. Auch die Herren im Kahn des unterweltlichen Fährmannes, die hier ans Land steigen wollen, benehmen sich als vollendete Naturburschen. Zum Zeichen, daß dem äußeren Gebaren auch ihre Technik entspricht, hat einer von ihnen ein Bündel breiter Borstpinsel nach Düsseldorfer Art in der Hand; ebenso ist der mit Schnüren besetzte „deutsche Rock", den ein anderer trägt, eine Düsseldorfer Spezialität. Der Mann in Hemdärmeln zu äußerst links, der die kurze Pfeife im Munde führt, ist der Maler Lang. Auch sonst befinden sich Porträts unter den Dargestellten, so das des Malers Zwecker. Der Portier des Instituts, Bullmann, der zweimal vorkommt, nimmt die Gesellschaft in Empfang, dann teilt er jeden seiner Klasse zu. Weiter hinten sieht man die beiden Freunde Jakob Becker und Dielmann, zum Zeichen ihrer Unzertrennlichkeit aneinandergelehnt. Der Ofen neben Dielmann hat zu bedeuten, daß er, wie man sagte, nur deshalb ins Institut gekommen sei, weil er dort Atelier und Heizung umsonst hatte. Becker ist mit dem Gemälde des „vom



Blitz erschlagenen Schäfers" beschäftigt, das die Galerie des Instituts von ihm besitzt; das Modell des Mannes, der im Bilde links mit dem Rechen über der Schulter herzugelaufen kommt, steht vor ihm, und zwar auf einem Bein, das andere Bein und eine Hand sind mit Schnüren in die Höhe gezogen und festgemacht; man erzählte sich, daß er den Mann in der Tat in dieser Weise angebunden gemalt habe. Schließlich sind, um es auch auf Seiten der Modernen nicht ganz an Höllenstrafen fehlen zu lassen, die Danaiden handelnd eingeführt, aber damit sie nicht aus der Rolle fallen, sind sie als „Hesse'mädcher" angezogen, die eine Waschbütte zu füllen haben; die Kostüme des Schwälmer Grundes, die sie tragen, erinnern an die wohlbekannten Studienplätze, an denen Becker wie Dielmann oft geweilt haben. Im Hintergrunde sind die Türen der einzelnen Meisterateliers durch besondere Embleme gekennzeichnet. Bei Jakob Becker hängt eine Sichel, bei Dielmann eine hessische Bauernhaube, bei Zwerger eine Tabakspfeife heraus, und auf Hessemers Türe ist der Grundriß einer Kathedrale, allerdings in etwas problematischer Weise, aufgezeichnet.

Wie später einer der Gäste, die an der Feier teilnahmen, erzählt hat, war Schwind, als das Transparent enthüllt wurde, nicht gerade angenehm überrascht. Er hielt es sogar für angezeigt, sich zu erheben und sein Bedauern auszusprechen: er sehe hier Männer persifliert, die er hochschätze, und könne das nicht billigen. Die Künstler freilich, die den Scherz zur Ausführung gebracht hatten, insbesondere Scholl, hatten eine andere Wirkung erwartet, und die Stimmung des Abends geriet etwas ins Schwanken, bis einigen weiteren Rednern die Wiederherstellung des Gleichgewichts gelang und man versöhnt auseinanderging.

Das Erbe der romantischen Kunst hat in Frankfurt, nachdem Schwind und Rethel aus dem dortigen Künstlerkreise ausgeschieden waren und Veit sich nach Mainz zurückgezogen hatte, in Edward von Steinles Händen geruht, der hier seit 1839, dem Zureden Veits und anderer Freunde folgend, seinen Wohnsitz genommen hatte. Ein Sohn der deutschen Ostmark gleich Moritz von Schwind, teilt er mit diesem die entscheidenden Züge seines künstlerischen Wesens. Der Reichtum und die Leichtigkeit seiner Gestaltungsgabe wetteifern mit den entsprechenden Vorzügen seines Landsmannes, und gleich diesem findet Steinle für jene inneren Anlagen in dem harmonischen Gefüge seiner Stilformen ein Organ der Mitteilung von unnachahmlichem Wohllaut. Ist es erlaubt, dabei auf Analogien aus verwandten Kunstgebieten hinzuweisen, die sich ungesucht zum Vergleich anbieten, so wird man deren einige in poetischer so gut wie in musikalischer Kunstform ausgeprägt finden. Sollen wir Namen nennen, wir würden sagen, daß sich aus den Werken beider Künstler Gefühlseindrücke mitteilen ähnlich denen, mit welchen auch Schuberts Melodien oder Grillparzers klangvolle Verse das Gemüt des Hörers berühren, und das zwischen den verschiedenen Künsten hier vorhandene geistige Band wird um so inniger geknüpft erscheinen, wenn man sich daran erinnert, wie es auch ein und derselbe Volksstamm ist, aus dem alle die erwähnten Talente ungefähr gleichzeitig hervorgegangen sind. Dennoch sind Schwind und Steinle von verschieden gearteten Voraussetzungen der persönlichen Entwickelung ausgegangen, und darin sind auch neben den übereinstimmenden gewisse unterscheidende Merkmale ihrer künstlerischen Charaktere begründet.



Steinle ist in Rom im Schoße des Nazarenertums aufgewachsen, in dessen künstlerische Denkweise uns schon ein früherer Abschnitt Einblick gewinnen ließ. Es trat schon damals hervor, wie jene Richtung durch eine irrtümlich verfolgte lehrhafte Tendenz in auffallender Weise gekennzeichnet ist. Sie teilt diese Tendenz mit der gesamten idealistischen Kunst ihrer Zeit, aber ihre besondere Eigentümlichkeit ist, daß sie dieselbe mit Vorliebe auf das religiöse Gebiet überträgt. Das gilt namentlich von dem engsten Kreise der römischen Nazarener, der sich um Overbeck scharte und zu dem sich auch Steinle hielt, als er in Rom war. Hier ging man ganz in jener tendenziösen Grundanschauung auf, ja man ging hier noch einen Schritt weiter, indem man geradezu die Begriffe von Kunst und Religion identifizierte und künstlerisches Wirken nur noch als Mittel des religiösen Gefühlsausdruckes gelten ließ, ein Irrtum, den allerdings schon die Ästhetik der ersten Romantiker, der Brüder Schlegel vor allen, verschuldet hatte.

Kunst als Anlaß der Erbauung, ja als Ausfluß des von religiösem Bewußtsein durchdrungenen Seelenlebens selbst, ist zwar an sich kein unmöglicher Gedanke, wohl aber erwächst aus dieser Ideenverbindung eine unheilbare Begriffsverwirrung, sobald dem künstlerischen Tun, wie es hier geschah, eine religiöse Zweckbestimmung ausdrücklich untergelegt wird. Und vor allem mußte ein solches Prinzip geeignet sein, die Einzelpersönlichkeit des ausübenden Künstlers in schwerwiegende innere Konflikte zu bringen. Der mittelalterlichen Kirche ist die Welt des natürlichen Lebens eine Welt der Sünde und des Verderbens, die sie zu meiden lehrt. Nichtsdestoweniger ist diese selbe Welt der Gegenstand jeder produktiven künstlerischen Einbildungskraft, und ihre sinnliche Anschauung ist die Vorbedingung jeder im wahren Sinne künstlerischen Leistung. Hier klafft zwischen der mittelalterlichen Weltanschauung, der das strenge Nazarenertum anhing, und den unmittelbaren Lebensbedingungen des künstlerischen Tuns ein unüberbrückbarer Gegensatz. Allerdings ist das ethische Problem, das darin seinen Ausdruck findet, im Grunde kein anderes, als jener bekannte allgemein menschliche Konflikt „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden", den die künstlerische wie die dichterische Produktion des idealistischen Zeitalters in hundert und aber hundert Variationen wiederholt. Aber während es den starken Naturen in jener Epoche gelungen ist, einen wie immer gearteten Ausgleich zwischen beiden Prinzipien wenigstens für ihre eigene Person zu finden, ist dieser höchste Gewinn der künstlerischen Berufserfüllung den minder vorurteilsfreien Anhängern des spezifisch römischen Nazarenertums in ihrer Mehrheit versagt geblieben.

Was Steinle betrifft, so nimmt er inmitten dieser zwiespältigen Anschauungsweisen eine gesonderte Position ein. Obwohl ihn seine kirchliche und politische Parteistellung eng mit der Interessengemeinschaft der römischen Romantiker verbunden hielt, ist doch die vielfach verbreitete Anschauung, die ihn für einen ausschließlichen Zögling des Overbeckschen Kreises nimmt, verfehlt. Inwieweit der ethische Gehalt seiner Kunst sich mit freieren Elementen, wie etwa dem durchaus weltoffenen und doch natürlich-sittlichen Wesen eines Moritz von Schwind vergleichen darf, mag eine offene Frage bleiben. In jedem Falle aber ist die Kunstform, deren er sich im allgemeinen bedient hat, auf Grund natürlicher Anlage nicht minder wie durch die Berührung mit der weltförmigeren



Lebensluft, in der er später in Frankfurt heimisch geworden ist, den eng begrenzten Normen des eigentlichen Nazarenertums weit entrückt gewesen. Es kann nicht überraschen, wenn hier auch das uns schon bekannte Widerspiel zwischen lateinischem und germanischem Kunstcharakter auf eigene und neue Weise in die Erscheinung tritt. In der Wahl zwischen den entgegengesetzten Möglichkeiten der Stilbildung, die sich daraus ergaben, ist Steinle nicht so weit wie Rethel oder Schwind gelangt, die sich trotz des vorhandenen Zwiespalts zwischen eigener Art und fremder Überlieferung, ein jeder auf seine Weise, eine neue einheitliche Kunstform geschaffen haben. Steinle dürfte innerlich den Stilkontroversen, um die es sich da handelte, nicht so unabhängig gegenübergestanden haben, wie jene beiden. So ist für ihn bezeichnend, daß er, ohne eine endgültige Entscheidung zu treffen, sich abwechselnd bald der einen, bald der andern historischen Kunstform nähert. Zuweilen wirkten dabei wohl auch noch andere, von außen an ihn herantretende Beweggründe mit. Auf den geistigen Einfluß August Reichenspergers und anderer Puristen einer streng konservativen kirchlichen Kunstpflege mag es namentlich zurückzuführen sein, wenn wir Steinle ab und an zu weitgehenden Konzessionen an die primitive Kunstweise der alten deutschen Meister bereit finden, ja sogar ihn einmal, bei den Kartons für die Chornischen des Straßburger Münsters, sich in romanischen Stilformen bewegen sehen. Bewundernswert bleibt bei alledem die immer ihres Ziels gewisse Formgewandtheit, die dem Künstler zu Gebote steht, und das um so mehr, als dieses immer gleich ergiebige Talent sich dennoch nie, wenigstens in keiner seiner entscheidenden Leistungen, zu äußerlicher Routine verflacht hat. Steinles Arbeitsweise verliert nie den persönlichen Charakter und vor allem auch nie die Fühlung mit den soliden Grundlagen der exakten Naturbeobachtung. Er ist ein vorzüglicher Zeichner, und jede, auch die unscheinbarste Einzelheit, zeugt bei ihm von einem erschöpfenden Verständnis der organischen Bedingtheit, mit der sie in das Ganze des Naturzusammenhangs eingeordnet ist. Die beiden bisher noch nicht veröffentlichten Werke, die in der Reihe unserer Abbildungen dem Andenken Steinles dienen sollen, weisen nach den erwähnten beiden Richtungen seiner stilistischen Behandlungsweise hin. Dem Gegenstande kirchlicher Verehrung, der in dem anmutigen Bellinesken Madonnentypus gegeben ist, tritt die romantische Glorifikation des „heiligen römischen Reiches deutscher Nation" an die Seite, anknüpfend an eines der Holzschnittbilder, mit denen die alte Nürnberger Weltchronik des Dr. Hartmann Schedel verziert ist. Die entzückende Landschaft hinter den Figuren hat Peter Becker hinzugefügt. Anderer Gebiete, in denen Steinles Phantasie sich gerne ergangen hat, wie der Märchen- und Legendenstoffe oder der Shakespeareschen Dramen, können wir daneben nur im Vorübergehen gedenken. Da sie die bekanntesten unter seinen Schöpfungen sind, wird die Kürze der Erwähnung hier am ehesten verzeihlich sein. Steinle müßte endlich kein romantischer Künstler gewesen sein, wenn er nicht auch in monumentaler Schöpfung Hervorragendes geleistet hätte. Die noch in Overbecks Geist empfundenen, aber in ihrer originalen Gestaltungskraft schon beträchtlich über ihn hinausgehenden Fresken auf der Burg Rheineck, die erste große Arbeit, die er in dieser Technik ausgeführt hat, die Zyklen im Kölner Museum, in der Schloßkapelle von Kleinheubach, und endlich die imposante Arbeitsleistung, mit welcher Steinle an den Fresken und Glasmalereien



des wiederhergestellten Frankfurter Domes beteiligt gewesen ist, das alles sind Beispiele einer Kunst, im Großen zu arbeiten, die immer im höchsten Maße wertvoll und lehrreich bleiben werden.

In der langen Zeit seines Wirkens am Städelschen Institut hat Steinle auch als Lehrer eine bedeutende Tätigkeit entfaltet. Manche von seinen Schülern gehören heute zu der großen Zahl der Vergessenen, die nicht vergessen sein sollten, wie der hochbegabte Albrecht Bräuer und Ferdinand Becker, der weniger selbständige, aber immer anziehende Märchenerzähler im Geiste Schwinds und Steinles, von dem Steinle selbst einmal im Scherz das Wort ausgesprochen hat, „der Schüler ist über den Meister." Am meisten macht wohl unter den Namen, welche die Schülerlisten des Städelschen Instituts im Zusammenhang mit Steinle aufweisen, der von Lord Frederick Leighton auf allgemeines Interesse Anspruch. Leighton besuchte schon in den Jahren 1846 bis 1848 die Schule des Instituts und weilte dann nochmals 1850 dort in Steinles Atelier. Einige Studien des englischen Künstlers, die noch in Frankfurter Privatbesitz vorhanden sind, und namentlich eine Zeichnung zu Romeo und Julia im Städelschen Institut sind kennzeichnend für die Anregungen, die er durch Steinle empfing, wie er denn auch persönlich die Frankfurter Schule immer in dankbarer Erinnerung behalten hat. Zu den treuesten Nachfolgern der von Steinle gepflegten Richtung gehörte endlich in Frankfurt selbst Leopold Bode. Es genügt, auf seine Werke im Städelschen Institut und in der Schack-Galerie und auf seine reihenweise ausgeführten, auch durch Reproduktion bekannt gewordenen Kompositionen aus Sage und Dichtung, wie namentlich auf die aus dem Leben Karls des Großen in von Erlangerschem Besitz in Nieder-Ingelheim hinzuweisen, um die lebendige und feine Empfindung gebührend ins Licht zu stellen, mit welcher Bode dem Geiste des Meisters gefolgt ist.

Klassische und romantische Ideale in Bau- und Bildhauerkunst

Die Auseinandersetzung zwischen Klassik und Romantik, auf deren Grundlage wir die künstlerische Entwickelung der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts in der Malerei vor sich gehen sahen, macht sich in den beiden Schwesterkünsten, der Architektur und Plastik, nicht mit demselben Nachdruck bemerkbar, wenngleich sich immerhin die wechselnden Phasen der Geschmacksbildung, soweit sie in der Verwendung historischer Stilformen zum Ausdruck gelangen, auch hier mit ausreichender Deutlichkeit verfolgen lassen, zunächst in der Baukunst. Von höchster Bedeutung war für die bauliche Gesamtgestaltung Frankfurts im Anfang des Jahrhunderts die Niederlegung der alten Mauern und Wälle, ein Vornehmen, mit dem man hier nicht allein stand, das vielmehr in der Entfestigung zahlreicher anderer deutscher Städte, welche damals vor sich ging, seine zeitgeschichtliche Parallele fand. Man feierte in jenen Tagen vielerorten diese Maßnahmen als eine Tat der Aufklärung: mit dem Fallen der alten Mauern und Riegel, dem neuen Zuströmen von Licht und Leben sollte alles verbannt sein, was etwa noch an dunklere Zeiten, an die Tage des „finsteren Mittelalters" erinnern konnte. Den unersetzlichen Schaden, den die Geschichte der heimatlichen Kultur und Kunst zugleich erlitt, empfanden nur die wenigsten. So ist



denn ohne Schonung das malerische Bild der alten Stadt Frankfurt vertilgt worden, das in seiner architektonischen Schönheit, wie die erhaltenen Abbildungen klar genug erkennen lassen, einen Platz in unmittelbarer Nähe jener klassischen Gebilde des mittelalterlichen Städtebaues verdiente, wie sie uns ein günstigeres Geschick in Prag und Nürnberg noch erhalten hat. Daß namentlich auch die meisten wertvollen Einzelheiten der alten Befestigung an Türmen und Toren, die niemand im Wege lagen, von dem Zerstörungswerk nicht ausgenommen worden sind, ist ein oft und nie genug beklagter Verlust.

Was in Frankfurt in der Zeit vor und nach den Befreiungskriegen an Bauten neu entstand, zeigt den Geschmack des klassizistischen Zeitalters, der auch in andern deutschen Großstädten damals an der Tagesordnung stand. Allerdings hat Frankfurt weder einen Schinkel noch einen Klenze besessen, und die Periode des Neoklassizismus ist hier durch keine glänzenden Monumentalbauten des neuen Stiles ausgezeichnet. Das imposanteste der aus dieser Zeit herrührenden öffentlichen Baudenkmäler, die noch im 18. Jahrhundert begonnene Paulskirche, welche der jüngere Heß 1833 vollendete, ist im Grunde doch nur ein achtbares Zeugnis der kühlen und verstandesmäßigen Art, welche in dem modernen Griechentum jener Epoche vorwaltete, und die Erbauer haben damit zugleich dem kirchlichen Rationalismus derselben Periode unbewußt zu seinem sprechendsten Ausdruck verholfen. Anziehenderes findet sich da und dort unter den Privatbauten, die in dem durch die Entfestigung gewonnenen neuen Bauterrain entstanden, namentlich in den bevorzugten Wohnvierteln der damaligen Zeit, der „schönen Aussicht" am nördlichen Mainufer und einzelnen der neuen Wallstraßen. Unter diesen letzteren zählt die Neue Mainzerstraße ja noch immer zu den eleganten Stadtteilen, und sie hat sich, obwohl sie mitten in den Strudel des modernen Verkehrs hineingezogen ist, doch noch ziemlich gut im Gepräge der älteren Zeit konserviert. In dem hellgestrichenen und wenig gegliederten, mit farbigen Jalousien und mit diskretem ornamentalem Schmuck versehenen Putzbau ihrer vornehmen alten Wohnhäuser gibt diese Straße noch immer einige hübsche Proben von der feinen und geschmackvollen Baugesinnung des damaligen wohlhabenden Bürgertums.

Die bedeutendste Künstlerpersönlichkeit war unter den Architekten, die in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts in Frankfurt gewirkt haben, Nikolaus Alexander von Salins, einer jener französischen Emigranten, denen Deutschland zur zweiten Heimat geworden ist. Seine Bauten tragen oder trugen das Gepräge des hellenistischen Stils, der gleichzeitig auch in Paris tonangebend war, in höchst gefälliger Weise zur Schau. Um so mehr ist zu bedauern, daß von den Bauschöpfungen, die ihm die Überlieferung zuschreibt, das meiste nicht mehr in ursprünglicher Gestalt erhalten, sondern, wie das vormalige von Leonhardische, später von Erlangersche Gartenhaus oder das Gebäude des Bürgervereins in der Großen Eschenheimergasse durch Umbauten verändert ist oder den Platzforderungen des wachsenden Gemeinwesens hat weichen müssen, wie noch in jüngster Zeit das St. George-von Heydersche Haus in der Neuen Mainzerstraße, das sich nicht nur durch gute Verhältnisse im Außenbau, sondern auch durch eine im gewähltesten Empiregeschmack gehaltene Innenausstattung hervortat.



Als die bemerkenswerteste Leistung des einheimischen Klassizismus ist unter den Profanbauten die Stadtbibliothek zu nennen, die Johann Friedrich Christian Heß, der jüngere seines Namens, 1820 bis 1825 errichtete. Derselbe Heß hat gemeinsam mit Hessemer auch den Umbau des von Brintsschen Hauses in der Neuen Mainzerstraße geleitet, das 1829 vom Städelschen Kunstinstitut angekauft und in den folgenden Jahren für die Aufnahme von dessen Sammlung und Schule eingerichtet wurde. Die neu hergestellten Räume der Galerie wurden im März 1833 dem öffentlichen Verkehr übergeben.[41]) Hier erscheint nun aber an der Straßenfront die klassische Kunstform abgelöst durch einen neuen Stil, der sich am ehesten mit der gleichzeitig von König Ludwig I. in München eingeführten sogenannten florentinischen Bauweise vergleichen läßt. Die Alleinherrschaft der Klassik ist gebrochen, und neben ihr drängt sich, in Frankfurt wie an anderen Orten, die Pflege der historischen Stile des Mittelalters und der damit zusammenhängenden Frührenaissance hervor. Die romantische Strömung hat sich der deutschen Baukunst zu bemächtigen begonnen. Wie schon früher erwähnt, gehörte das Städelsche Institut anfänglich zu den bevorzugten Pflegestätten der romantischen Kunst in Deutschland, nicht nur in der Malerei, sondern auch in den übrigen Künsten. Einer der ersten Neuerer, Heinrich Hübsch, der später in Karlsruhe eine bedeutende Tätigkeit entfaltete, hat bis 1827 als Lehrer an der Frankfurter Kunstschule im Sinne der neuen Baugedanken gewirkt, und Friedrich Maximilian Hessemer, der 1829 an seine Stelle berufen wurde und bis 1860 im Amte blieb, trat unmittelbar in seine Fußtapfen ein. Hessemer wird uns als ein Mann von lebhafter und mitteilsamer Geistesart geschildert, ein unermüdlich anregender Lehrer und ein Künstler von gediegenster Fachbildung. Gleich vielen hervorragenden Architekten jener Zeit, wie Schinkel, Semper, Hittorf, Zanth und andere, hatte er durch ausgedehnte Reisen seinen Blick erweitert, seine Fahrten haben ihn über Italien und Sizilien bis nach Ägypten geführt. Ihr Studienertrag ist in mehreren umfänglichen Portefeuilles in der Sammlung des Städelschen Instituts aufbewahrt und bei den meisten dieser ungemein fleißig und geschickt ausgeführten Reiseskizzen wird auch ein in modernen Anschauungen geschultes Auge immer noch gerne verweilen. In praktischer Tätigkeit ist Hessemer nicht augenfällig hervorgetreten. Die Grabkapelle, die der Kurfürst Wilhelm II. von Hessen für sich und seine zweite Gemahlin, die Gräfin von Reichenbach-Lessonitz, in einem aus romanischen und gotischen Grundformen zusammengesetzten Übergangsstil auf dem Frankfurter Friedhofe durch Hessemer errichten ließ, gilt in dieser Hinsicht als dessen bemerkenswerteste Schöpfung.

Es ist unmöglich, hier auf den Kreis von Schülern näher einzugehen, der sich um Hessemer gebildet hat. Aus ihrer Zahl möge nur der eine Name von Otto Cornill Erwähnung finden, als der einer in besonderem Maße um das Frankfurter Kunstleben verdienten Persönlichkeit. Hessemers architektonischer Zeichenunterricht machte ihn am Städelschen Institut mit den Elementen seines künstlerischen Berufes vertraut, während Hübsch in Karlsruhe sich seiner ferneren künstlerischen Ausbildung annahm. Von der Architektur ging Cornill später zur Malerei über, in der er Vortreffliches leistete, bis endlich in seiner Tätigkeit die Kunstwissenschaft über die praktisch ausübende Seite die Oberhand gewann. Glücklich fügte es sich, daß etwa gleichzeitig



die Leitung des städtischen Historischen Museums in Cornills Hände und damit in die Obhut eines Mannes überging, der mit den Erfahrungen seiner künstlerischen Praxis eine warme Liebe für die alte heimatliche Kunst und eine ausgebreitete Kenntnis ihrer Denkmäler verband. In dem Umfang und der Bedeutung, welche diese Sammlung heute erlangt hat, darf sie zu einem guten Teile als seine Schöpfung angesehen werden.

Bald nach der Niederlassung Hessemers in Frankfurt schloß sich in dem Dilettanten Friedrich Hoffstadt, dem Verfasser des einst weit verbreiteten „Gothischen ABC-Buches", der 1833 ebenfalls hier seinen Wohnsitz nahm, einer der eifrigsten Wortführer der Gotik, dem einheimischen Künstlerkreise an. Mit ihm stand auch der in einem früheren Zusammenhang genannte Maler Ballenberger in Verbindung, der seine Laufbahn als Bauarbeiter und Steinmetz angefangen und schon damals jene Vorliebe für mittelalterliche Architekturformen in sich aufgenommen hatte, die er in seinen Bildern und Zeichnungen später im ausgedehntesten Maße weitergepflegt hat. Es ist eine etwas merkwürdige Gotik, die da von Ballenberger und seinem Freunde, gelegentlich auch von anderen im Entwerfen tätigen Künstlern wie Passavant, betrieben wurde, analog etwa den gotischen Exerzitien, denen auch Heideloff und andere bekannte Romantiker damals oblagen. Aber für den Geschmack ihrer Zeit sind diese mittelalterlichen Stilphantasien doch nicht wenig bezeichnend und als zielbewußte Anfänge späterer aussichtsvoller Entwicklungsvorgänge sind sie denn doch aller Beachtung wert.

Wie in der Architektur, so führt sich auch in der Plastik das neue Jahrhundert in Frankfurt zunächst im klassischen Gewande ein. Hier gelangte als der würdigste Vertreter des antikisierenden Zeitstiles in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre Johann Nepomuk Zwerger zur Geltung. Seiner Anstellung als Lehrer am Städelschen Institut ist schon früher neben Anderem, was zur ersten Organisation dieser Anstalt gehörte, Erwähnung geschehen. Zwerger war in seiner schwäbischen Heimat Danneckers Schüler gewesen. Noch in hohem Alter erzählte er gerne und mit Genugtuung davon, wie er als Ateliergehilfe bei der Ausführung der weltbekannten Gruppe der „Ariadne" mitgewirkt hatte, die im Jahre 1816 für Simon Moritz Bethmann vollendet wurde. Es hat wohl kaum ein Erzeugnis der neueren deutschen Bildhauerkunst eine solche Popularität erlangt wie das Ebenbild der schönen Stuttgarter Hofschauspielerin Charlotte Fossetta, deren Züge Dannecker in seiner Ariadne wiedergegeben hat. Und dennoch ist dieses Werk in einer Kunstsprache geschaffen, die uns heutigen Menschen im Grunde gar nicht mehr verständlich ist. In ihrer ebenso makellosen als leblosen Marmorschönheit ist diese dionysische Frauengestalt ein typisches Denkmal einer internationalen, von der Antike abgeleiteten Bildhauerkunst, die von Rom aus damals die Welt beherrschte, deren Hervorbringungen aber, ähnlich so vielen Malerwerken des idealistischen Zeitalters, für uns zu viel Entlehntes und zu wenig Persönliches enthalten. Wir fangen für diese Art von Kunst doch immer erst dann uns zu erwärmen an, wenn sie noch irgendwo eine Spur von individueller Formempfindung unter der klassischen Hülle zu erkennen gibt. Und wie Dannecker uns in denjenigen seiner Werke am meisten anspricht, die vor der Zeit seiner Bekehrung zur Antike liegen, so entfaltet Zwergers Kunst ihre sympathischen Züge für uns in



um so vollerem Maße, je weiter er sich wieder seinerseits vom klassischen Kanon entfernt. Als tüchtige Leistungen dieser Art erscheinen unter seinen Frankfurter Werken die dekorativen Sandsteinfiguren an den nach Osten und Westen gelegenen Seiten des von dem Berliner Stüler, dem Schüler Schinkels, errichteten alten Börsengebäudes, die mit der schönen Kreuzigungsgruppe der Schlosserschen Grabstätte auf dem Frankfurter Friedhofe als seine glücklichsten monumentalen Schöpfungen genannt zu werden verdienen. In dem zuletzt genannten Werke, das nach Steinles Entwurf zur Ausführung gelangte, hat der Künstler das klassische Prinzip ganz aufgegeben und sich, auch im architektonischen Arrangement, der Gotik angeschlossen. Mit Erfolg ist Zwerger auch im Porträtfach tätig gewesen. Vor allem hat er in der Marmorbüste Städels, die im Neubau von dessen Stiftung einen Ehrenplatz im italienischen Bildersaal erhielt und die heute dem oberen Vestibül des neuen Galeriegebäudes zur Zierde dient, obwohl er dabei nicht nach dem Leben arbeiten konnte, ein Denkmal von bleibendem Wert in sprechendem und geistvollem Ausdruck geschaffen (Tafel 17).

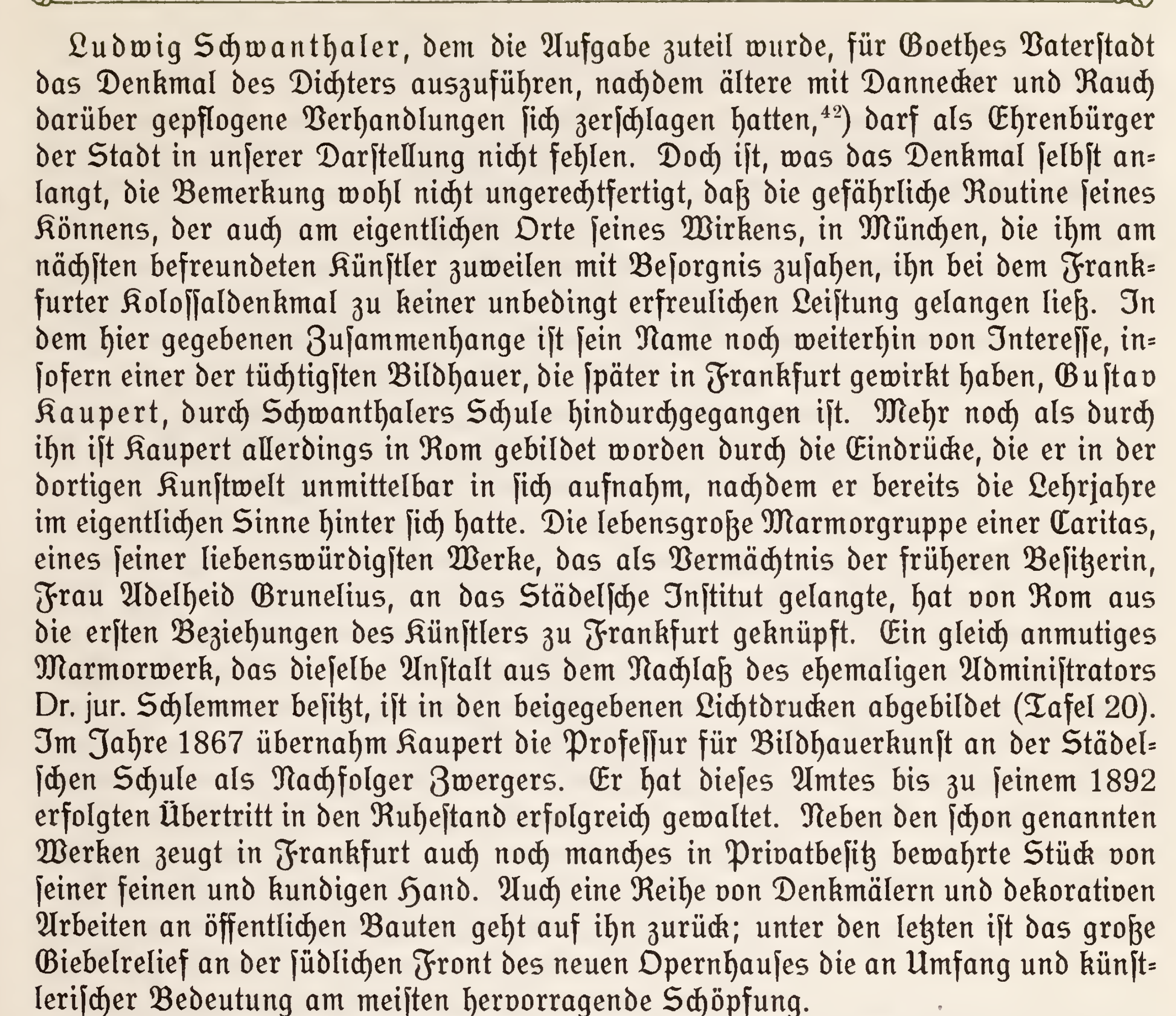
Da schon einmal von Dannecker im Zusammenhange der Frankfurter Kunstbestrebungen die Rede gewesen ist, so möge mit einem Worte auch seines großen Freundes Thorwaldsen gedacht werden, von dem gleichfalls durch die Vermittelung des Bethmannschen Hauses ein Meisterwerk nach Frankfurt gelangt ist, das Grabmal des in jugendlichem Alter 1812 verstorbenen Johann Philipp Bethmann-Hollweg. Es befindet sich in der Familiengruft auf dem mehrerwähnten Frankfurter Friedhofe und besteht aus drei auf den jähen Tod des Jünglings bezüglichen Reliefdarstellungen in Marmor, die unterhalb einer im Rundbogen geschlossenen Nische, nebeneinander in die Wand eingelassen sind.

Aber nicht nur in einem stummen Denkmal sollte Thorwaldsens Kunst in Frankfurt Eingang finden. Als ein lebendiger Zeuge ihrer Strebungen wirkte hier seit 1830 Eduard Schmidt von der Launitz, einer der begabtesten Schüler des dänischen Bildhauers. Launitz war mit neunzehn Jahren in Thorwaldsens Atelier in Rom eingetreten und hier gehörte er neben dem unentbehrlichen Amanuensis Tenerani sehr bald zu den ständigen Hausgenossen und Vertrauten des Meisters. Als Thorwaldsens Schüler kennzeichnen von der Launitz noch sehr deutlich seine älteren Frankfurter Arbeiten, worunter die bedeutendste das Denkmal des Bürgermeisters Guiollett ist, das diesem 1838 in der Promenade, nahe dem Bockenheimer Tore, errichtet wurde. Mit Recht wird es als ein besonderes Verdienst Thorwaldsens anerkannt, daß er in seiner Reliefbehandlung auf die gesunden Stilgrundsätze zurückgriff, welche die altgriechische Kunst in ewig mustergültigen Schöpfungen niedergelegt hat, und daß er die moderne Kunst befreit hat von den Auswüchsen einer mißverstandenen Reliefperspektive, die vom späten Mittelalter an bis in die Barockzeit hinein geherrscht hatte. Nicht umsonst haben ihn die Italiener als den „patriarca del bassorilievo“ gefeiert. In demselben Geiste reinster Maßhaltung bei voller Entwickelung aller notwendigen Funktionen der halberhobenen Flächendarstellung, wie Thorwaldsen selbst gearbeitet hat, sind auch durch von der Launitz die Figuren ausgeführt, die den zylindrischen Sockel des Büstendenkmals von Guiollett schmücken (Tafel 18). Sie zeigen in sinnbildlicher Darstellung, wie auf dem Terrain des ehemaligen Frankfurter Festungsglacis



die Baumpflanzungen angelegt werden, aus denen der Promenadengürtel hervorging, der heute der Stadt zum Schmuck gereicht, ein Verdienst, das eine allerdings nicht in ihrem vollen Umfang zutreffende Überlieferung der Initiative Guiolletts zuschreibt. Auch einige Reliefdarstellungen, die der Künstler für ein durch die Familie Bethmann-Hollweg errichtetes Grabmal in Marmor ausführte, darunter die Szene der „Frauen am Ostermorgen", zeigen die klassischen Stilformen der Thorwaldsenschen Schule. Das arg verwitterte Steinmaterial ist auf dem Friedhofe neuerdings unter der verdienstvollen Mitwirkung von Karl Rumpf durch eine Wiederholung in Bronzeguß ersetzt worden. Abgüsse in Gips befinden sich in der Sammlung des Städelschen Kunstinstituts.

An von der Launitz' späteren Arbeiten erkennt man zusehends, wie er sich einen eigenen unabhängigen Stil geschaffen hat, in erhöhtem Maße dem Naturvorbilde Raum gebend, ohne doch die Grundlage seiner idealistischen Bildung zu verläugnen. Schon das 1840 modellierte, allerdings erst 1857 zur Aufstellung gelangte Gutenbergdenkmal auf dem Roßmarkt zeigt diese Wandlung an, in der sich eine ganz ähnliche Entwickelung vollzogen hat, wie sie ungefähr gleichzeitig bei Ernst Rietschel, Rauchs genialem Schüler, vor sich ging, der auch in einer streng klassizistischen Schule aufgewachsen, dann aber, sich selbst überlassen, zu freierer realistischer Behandlungsweise gelangt ist. Ohne sich im Leben näher gestanden zu haben, zeigen doch beide Künstler, Rietschel und von der Launitz, Züge einer nahen geistigen Verwandtschaft: es ist die zunehmende empirische Anschauungsweise eines neuen Zeitgeistes, der den Werken beider, ohne ihnen die fest in sich geschlossene Schönheitsform zu nehmen, doch den Ausdruck einer größeren Lebensnähe und Lebenswärme gegeben hat. Neben der kunstvoll durchgeführten Silhouette der Hauptgruppe beachte man in der Hinsicht am Gutenbergdenkmal namentlich die vier rings um den Sockel des Denkmals angeordneten sitzenden Gestalten der Theologie, Poesie, Naturkunde und Industrie in der gewählten und doch ganz zwanglos sich gebenden Idealbildung der figürlichen Teile und der Gewänder. Man geht nur zu leicht an solchen Schöpfungen, wenn man sie täglich zu sehen gewohnt ist, vorüber, ohne sich ihrer Vorzüge bewußt zu sein. In gleicher Weise laden auch andere, von dem Künstler in öffentlichem Auftrage ausgeführte dekorative Arbeiten zu näherem Verweilen ein. Es sei erlaubt, hier noch besonders auf die beiden allegorischen Frauengestalten an der Pforte des Heiliggeist-Hospitals und auf seine Beteiligung am bildnerischen Schmuck des alten Börsengebäudes hinzuweisen, wo die „Australia" und die allegorischen Gestalten von Land- und Seehandel an der westlichen Fassade von seiner Hand sind. Diesen Werken reihen sich kleinere Sachen in öffentlichem, wie in privatem Besitz, Bildnisse und dekorative Arbeiten in großer Zahl an. Unter den allgemein zugänglichen späteren Werken des Künstlers dürfte die von den Reißschen Erben gestiftete metallene Vase im Städelschen Institut, mit den orientalischen Szenen nach Goethes Dichtungen, die leicht und anmutig fließende Gestaltungsgabe, die von der Launitz auszeichnete, am überzeugendsten zur Anschauung bringen. Welches Verdienst sich endlich der vielseitig gebildete Künstler in Frankfurt durch seine anziehenden Vorträge um die Hebung des Kunstsinnes unter den Gebildeten erworben hat, davon lebt die Erinnerung noch heute in aller derer Munde, denen es vergönnt war, ihn reden zu hören.



Ludwig Schwanthaler, dem die Aufgabe zuteil wurde, für Goethes Vaterstadt das Denkmal des Dichters auszuführen, nachdem ältere mit Dannecker und Rauch darüber gepflogene Verhandlungen sich zerschlagen hatten,[42]) darf als Ehrenbürger der Stadt in unserer Darstellung nicht fehlen. Doch ist, was das Denkmal selbst anlangt, die Bemerkung wohl nicht ungerechtfertigt, daß die gefährliche Routine seines Könnens, der auch am eigentlichen Orte seines Wirkens, in München, die ihm am nächsten befreundeten Künstler zuweilen mit Besorgnis zusahen, ihn bei dem Frankfurter Kolossaldenkmal zu keiner unbedingt erfreulichen Leistung gelangen ließ. In dem hier gegebenen Zusammenhange ist sein Name noch weiterhin von Interesse, insofern einer der tüchtigsten Bildhauer, die später in Frankfurt gewirkt haben, Gustav Kaupert, durch Schwanthalers Schule hindurchgegangen ist. Mehr noch als durch ihn ist Kaupert allerdings in Rom gebildet worden durch die Eindrücke, die er in der dortigen Kunstwelt unmittelbar in sich aufnahm, nachdem er bereits die Lehrjahre im eigentlichen Sinne hinter sich hatte. Die lebensgroße Marmorgruppe einer Caritas, eines seiner liebenswürdigsten Werke, das als Vermächtnis der früheren Besitzerin, Frau Adelheid Grunelius, an das Städelsche Institut gelangte, hat von Rom aus die ersten Beziehungen des Künstlers zu Frankfurt geknüpft. Ein gleich anmutiges Marmorwerk, das dieselbe Anstalt aus dem Nachlaß des ehemaligen Administrators Dr. jur. Schlemmer besitzt, ist in den beigegebenen Lichtdrucken abgebildet (Tafel 20). Im Jahre 1867 übernahm Kaupert die Professur für Bildhauerkunst an der Städelschen Schule als Nachfolger Zwergers. Er hat dieses Amtes bis zu seinem 1892 erfolgten Übertritt in den Ruhestand erfolgreich gewaltet. Neben den schon genannten Werken zeugt in Frankfurt auch noch manches in Privatbesitz bewahrte Stück von seiner feinen und kundigen Hand. Auch eine Reihe von Denkmälern und dekorativen Arbeiten an öffentlichen Bauten geht auf ihn zurück; unter den letzten ist das große Giebelrelief an der südlichen Front des neuen Opernhauses die an Umfang und künstlerischer Bedeutung am meisten hervorragende Schöpfung.

In der Reihe dieser älteren Generation muß endlich Friedrich August von Nordheim seine Stelle finden, der sich 1844 in Frankfurt niederließ und hier nicht nur zu den begabtesten, sondern auch zu den vielseitigsten Vertretern seines Faches gehörte. Mit seiner ursprünglichen Berufsbildung, die ihn zum Münzgraveur bestimmt hatte, hängt wohl seine Geschicklichkeit in einer mit Vorliebe von ihm gepflegten Gattung der Kleinplastik zusammen, mit der er sich auch zuerst in Frankfurt einführte, der Anfertigung von Miniaturbildnissen in Statuetten- und Büstenform. Die Kunst, im Kleinen treffend und fein zu schildern, die er hier bewies, hat er später ebenso in einer größeren Anzahl lebensgroßer Porträtdarstellungen bewährt, von denen eine der reifsten, das Büstendenkmal Senckenbergs, unseren Abbildungen eingereiht ist (Tafel 19). Gute dekorative Arbeiten Nordheims sind ferner die in Heilbronner Sandstein ausgeführten überlebensgroßen Statuen von Dürer und Holbein, welche an der nach dem Main gelegenen Fassade des Städelschen Galeriegebäudes am oberen Geschoß des Mittelbaues aufgestellt sind, desgleichen aus seinen früheren Jahren das Relief im Bogenfelde über dem Hauptportal der Weißfrauenkirche mit den Gestalten zweier schwebenden Engel, endlich verschiedenes vom Statuenschmuck der nach dem Brande



von 1867 wiederhergestellten Außenseite des Domes, worunter als die bedeutendste einheitliche Leistung die Reihe des Christus mit den zwölf Aposteln an der Eingangstüre des nördlichen Querschiffs hervorgehoben zu werden verdient. In diesen letzten Figuren, die sich geschickt der gotischen Gesamtarchitektur einfügen, erscheint der Künstler zugleich als ein gewiegter Kenner historischer Stilformen, in einer Eigenschaft, die ihm auch sonst bei verschiedenen dekorativen Aufträgen und endlich in seiner Tätigkeit als Münzmedailleur zustatten kam. Man wird selten irgendwo so gut stilisierten Wappenbildern begegnen, wie sie von Nordheim für verschiedene Bauten der Stadt, nach althergebrachter Weise, geschaffen hat. Die Frankfurter Adler an den von Heinrich Burnitz erbauten städtischen Häusern in der Liebfrauenstraße, der Wappenstein an der Obermainbrücke und andere mehr sind ungewöhnlich gute heraldische Arbeiten. Sein Meisterstück in dieser Gattung von halb figürlicher, halb ornamentaler Darstellung hat aber der Künstler in verschiedenen Prägestempeln geliefert, die er für die Münze der ehemaligen Freien Stadt angefertigt hat. Der aus der Hand von Nordheims hervorgegangene Typus des Frankfurter Talers mit dem Brustbilde der Francofurtia auf dem Avers, wie er seit der Münzkonvention von 1857 im Gebrauch war, hat ja früher auch einmal aus einem anderen Grunde eine gewisse Sensation hervorgerufen, insofern das auffallend schöne und individuell gehaltene Profilbild zum Gegenstande einer phantastischen Legendenbildung wurde.[43]) Weit interessanter ist die künstlerische Arbeitsleistung als solche, und darin ist mit der Vorderseite der Münze gleichwertig die Rückseite, die den einköpfigen Adler des alten Reiches, den die Stadt im Wappen führt, in einer geradezu vorbildlich komponierten heraldischen Zeichnung aufweist. Wenn man bedenkt, wie auch das Münzwesen ein nicht unwichtiges Stück öffentlicher Kunstpflege in sich darstellt, so erhellt aus diesem einen Beispiel zur Genüge, in welchem Maße sich die Ausführung solcher Arbeiten durch erprobte Künstlerhände lohnt. Und das Verdienst der ehemaligen Frankfurter Münze tritt in diesem Punkte nur um so deutlicher ins Licht, je mehr wir uns mit Bedauern bewußt sein müssen, wie viel auf diesem Gebiete im neuen Deutschen Reiche noch zu wünschen übrig bleibt. Man braucht nur einmal einen alten Frankfurter Taler neben eine unserer neuen Silbermünzen zu legen, um sich ein für allemal darüber im Klaren zu sein, wie ein Reichsadler aussehen und wie er nicht aussehen soll.

Wir brechen hier in der Betrachtung von Architektur und Plastik ab, um unser Augenmerk zunächst aufs neue den Gebieten der Malerei und der zeichnenden Künste zuzuwenden, die, im Besitze der beweglichsten und gefügigsten Darstellungsmittel wie sie sind, die leitenden Ideen im Wechsel der Zeiten immer am anschaulichsten und erschöpfendsten zum Ausdruck bringen und darum auch am meisten geeignet sind, den Überblick über jene Momente der Entwickelung zu fördern, die für den Fortschritt im großen ganzen wie in unserem besonderen lokalen Interessenkreise vornehmlich bestimmend gewesen sind.

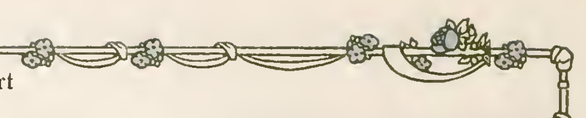


Altfrankfurt und Düsseldorf

Jede Zeit hat ihre eigene geistige Physiognomie, die sich im künstlerischen Phantasiebereich nicht minder deutlich als in den Gebieten der wissenschaftlichen Erfahrung oder des praktisch tätigen Lebens zu erkennen gibt. Wie das beginnende neunzehnte Jahrhundert eine Idealkultur mit sich brachte, deren hochgespannte geistige Regsamkeit auch die Elemente des künstlerischen Schaffens mit einem über die natürliche Erscheinungswelt hinausgehenden transzendenten Inhalt füllte, so hat uns das scheidende in einer von den Problemen des diesseitigen, sinnlichen Daseins vorzugsweise beherrschten Welt zurückgelassen, und auch unsere Kunst steht seit Jahrzehnten unter dem Zeichen dieser neuen realistischen Bildungsform.

Als Reaktion gegenüber einer allzuweit gehenden Verflüchtigung des Tatsachensinnes, der die idealistische Kunstübung der früheren Zeit auf die Dauer kaum entgehen konnte, war der Realismus in den bildenden Künsten eine Notwendigkeit, und seine harte, aber heilsame Lehre, die Anschauung und Urteil von der drohenden Selbstentäußerung in gestaltlosen Allgemeinvorstellungen an die Selbstverantwortlichkeit des inwendigen Menschen zurückverwies, hat ihre epochemachende Bedeutung inzwischen hundertfältig bewährt. Es bedarf hier keiner näheren Ausführung, in welcher Weise sich in Verbindung mit den neuen künstlerischen Zielen, die seit etwa der Mitte des Jahrhunderts in die Erscheinung traten, eine ganz neue Anschauung über das, was darstellbar ist, Bahn brach, und ebensowenig soll hier davon die Rede sein, in welchen Richtungen auch das Wie der Darstellung einer erneuten Kritik unter stärkerer Berücksichtigung des Naturvorbildes unterzogen wurde. Wir setzen beides bei unseren Lesern als bekannt voraus, und es könnte höchstens zur Bestätigung der Unentbehrlichkeit all dieser Maßnahmen dienen, wenn wir noch daran erinnern wollten, wie selbst in den Kreisen der romantischen Ideenkunst ein Gefühl für die ursprüngliche und unabänderliche Bedeutung der natürlichen Erscheinungswerte niemals ganz gefehlt hat, worauf uns ein früherer Zusammenhang bereits die Gelegenheit gab, hinzuweisen. Um wie viel mehr aber wird unter dem Gesichtspunkt der erwachenden realistischen Strebungen die Arbeit einer an Zahl nicht eben großen, jedoch nichts weniger als unproduktiven Künstlergruppe an Interesse gewinnen, die in der Zeit des vorherrschenden idealistischen Kunstgeistes dem Prinzip einer schlichten Wirklichkeitsdarstellung unbedingt gefolgt ist und der wir nun unsere Aufmerksamkeit zu widmen haben, wenn es gilt, die Anfänge des heutigen Realismus bis zu jenen äußersten Punkten zurückzuverfolgen, wo ihre Quelle sich in den Schichten älterer historischer Formationen endgültig verliert.

Wie überall, so waren es auch in Frankfurt die dem realen Erleben am nächsten liegenden Gebiete der landschaftlichen und der sittenbildlichen Darstellung, die der erwähnten naturalistischen Auffassung vor allem Raum boten, und zwar geschah das hier im Anschluß an eine von alters her bestehende Überlieferung. Diese Überlieferung ging aus von jener Kleinkunst des achtzehnten Jahrhunderts, deren geschickte, wenn auch zuweilen etwas spießbürgerliche Vertreter, ein Hirt, Schütz, Juncker, Nothnagel, Seekatz und wie sie heißen mochten, uns aus Goethes Jugendgeschichte sattsam bekannt



sind. Auf der von diesen gepflegten Anschauungs- und Arbeitsweise, die ihrerseits wiederum auf altniederländische Tradition zurückging, fußt eine jüngere, schon dem neuen Jahrhundert angehörige Künstlergeneration, in der die Figuren- und Landschaftsmaler Anton Radl (Tafel 21) und Johann Friedrich Morgenstern und der Kupferstecher Reinermann sich durch feinen Natursinn und solide Technik in besonderem Maße auszeichnen. Als den Haupterben dieser Kunst aber finden wir in einer noch etwas weiter vorgeschrittenen Zeit Karl Morgenstern (Tafel 22) in Frankfurt tätig, nicht zu gedenken einiger anderen Talente, die wenigstens in dem einen oder anderen Betracht jenen liebenswürdigen älteren Kleinmalern geistig nahestehen, wie beispielsweise der Architektur- und Landschaftsmaler Karl Theodor Reiffenstein (Tafel 23).

Karl Morgenstern ist, nachdem er den ersten Unterricht durch seinen Vater Johann Friedrich erhalten, zwar durch eine vorübergehende nähere Berührung mit Rottmann in München in einen weiteren Gesichtskreis eingeführt worden, als er ehedem in den Malstuben der zünftigen Frankfurter Meister zu finden gewesen war, aber in seiner Naturauffassung hat er sich doch nie ganz losgesagt von dem eigentümlichen Lokalcharakter der alten Zeit. Eine Neuerung bildeten im Umkreis der ihm vertrauten Gegenstände trotzdem die italienischen Prospekte, denen er sich neben den Motiven der heimatlichen Landschaft zuwandte, und in deren Behandlung er einem jüngeren Zeitgeschmack entgegenkam. Im allgemeinen galt es damals für eine ausgemachte Sache, daß ein anständiger Landschaftsmaler in Italien gewesen sein müsse. Der überwiegende Teil des Publikums hing im Übermaße eines mißverstandenen klassischen Bildungseifers an dem Glauben, daß nur dort die wahre Poesie in Natur und Kunst zu finden sei, und nur wenige unter den ausübenden Künstlern gab es, die wie Lessing den Mut fanden zu erklären, daß sie in der deutschen Heimat für ihr ganzes Leben genug zu tun fänden und der Fremde nicht bedürften. Auch unseren Künstler sehen wir, obwohl er sich, dem Einflusse seiner Münchener Freunde folgend, der allgemeinen Wanderung nach dem Süden angeschlossen hatte, den landschaftlichen Schönheiten Mittel- und Süditaliens im Anfang der Studienreise, die er 1834 dorthin unternahm, skeptisch gegenüberstehen.[44]) Seine Briefe an den Vater, der es sich nicht nehmen läßt, ihn von Hause her zu beraten, sind voll von Klagen über die Enttäuschungen, mit denen er im Angesicht der ungewohnten Szenerien zu kämpfen hat: bald liegt der Horizont zu hoch, bald ist das Meer zu blau, und der Vater ist unter diesen Umständen zuletzt der Meinung, daß er sich mit alledem nicht unnütz plagen solle. „Wenn Du findest," so schreibt er dem Sohne, „daß Dein Meer absolut blau wie eine preußische Uniform seyn soll, so vermeide es lieber ganz und male lieber die Landschaft... oder gehe wieder nach Teutschland zurück." Er gab dennoch den Kampf nicht auf und es gelang ihm, im Wege einer ganz objektiven Naturbetrachtung seinem Anschauungsvermögen die Zugeständnisse abzuringen, gegen die sich sein Empfinden zuerst gesträubt hatte. Mit welcher Energie das geschah, davon zeugten die Studien, die Karl Morgenstern von jenen italienischen Wanderjahren mitgebracht und an deren Anblick sich noch in späten Jahren so mancher Besucher seines Ateliers erfreut hat. Auch die Bilder, die aus diesem und anderwärts gesammeltem Studienmaterial entstanden, zeigten die wahrheitsgetreue



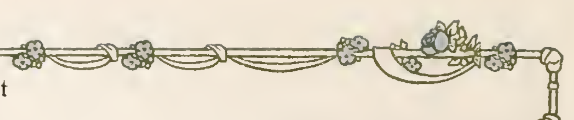
und immer persönlich gefundene Auslegung des Gegebenen, zu der er sich in jenen jugendlichen Schöpfungen durchgearbeitet hatte, und sie werden diesen Reiz behalten, auch wenn wir uns eingestehen, daß es einer jüngeren Zeit in noch höherem Maße geglückt ist, ihre Ausdrucksmittel den wirklichen Stärkeverhältnissen des natürlichen Vorbildes anzunähern. Unser Auge ist heute an andere Eindrücke gewöhnt, und, bei aller Feinheit der Zeichnung, bei aller Reinheit der Farbe, die Morgenstern in der Behandlung der Lufttöne und der Fernsichten zu höchster Transparenz zu steigern verstand – das schöne Kobaltblau, dessen sich der Künstler dabei bediente, pflegte er eigenhändig in der Werkstatt zuzubereiten –, können wir nicht umhin, den Unterschied zwischen einst und jetzt zu empfinden. Allein das hindert nicht, in den Errungenschaften seiner Kunst die für das beginnende realistische Zeitalter typischen Vorzüge der rückhaltlosen Hingebung und der vollkommenen Sachlichkeit anzuerkennen und uns durch sie immer wieder an die große grundlegende Arbeit erinnern zu lassen, die in der ersten Hälfte und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch die Hand solcher Meister geleistet worden ist.

Die Beteiligung an dieser grundlegenden Arbeit ist es, die uns heute auch an gewissen Erzeugnissen der alten Düsseldorfer Schule, selbst wo sie uns sonst veraltet erscheinen, noch immer achtunggebietend entgegentritt. Und dieser Sachverhalt hat um so mehr Interesse für uns, als die niederrheinische Schule ihren Einfluß in der in Rede stehenden Richtung auch in Frankfurt geltend gemacht und einige ihrer tüchtigsten Kräfte, sei es vorübergehend, sei es dauernd, dahin abgegeben hat.

Ein erster Versuch der Ansiedelung in Frankfurt ging schon Mitte der dreißiger Jahre von einer kleinen Anzahl junger Düsseldorfer Künstler aus. Veranlaßt war diese „Düsseldorfer Sezession" durch Differenzen, die an der rheinischen Akademie zwischen den einheimischen und den aus den altpreußischen Provinzen zugezogenen Eleven entstanden waren.[45]) Auch Rethel war an dem Konflikt beteiligt, und dieser Umstand wirkte mit bei seinem Entschlusse, von Schadow zu Veit überzugehen. Mit ihm kamen 1836 die beiden Landschaftsmaler Heinrich Funk und Christian Heerdt nach Frankfurt, und 1837 folgten ihnen über München Andreas Achenbach und Eduard Wilhelm Pose. Die beiden letzten blieben allerdings nicht lange in Frankfurt, und nur Pose kehrte später zu bleibendem Aufenthalt dorthin zurück.

Unter den Genannten erweckten damals neben Achenbach besonders Funk und Pose bedeutende Erwartungen, und man scheint ihnen in Frankfurt alles Entgegenkommen gezeigt zu haben. Von Achenbach und Pose wurde je ein Bild für die Sammlung des Städelschen Instituts erworben, wie auch die übrigen Düsseldorfer Sezessionisten später ihre Vertretung in der Frankfurter Galerie gefunden haben, wo ihre Werke nun zusammen mit Lessings historischen Landschaften eine Gesamtheit bilden, in der sich die Düsseldorfer Romantik von ihrer allerbesten Seite darstellt. Funk hat in Frankfurt auch als Lehrer Erfolg gehabt. Zu seinen Schülern gehörten neben anderen die Brüder Friedrich und Cäsar Metz, die sich beide als Landschaftsmaler einen geachteten Namen erworben haben.

Man sieht, wie schon damals, lange bevor es mit Veit zum Konflikt kam, im Umkreise der in Frankfurt gepflegten Kunstinteressen die Nazarener nicht allein geboten.



Das vielseitig bewegte geistige Leben, das in der Freien Stadt und unter dem nachsichtigen Regiment ihrer Behörden seine Stätte fand und das in Literatur und Politik die stärksten Gegensätze nebeneinander zuließ, bot auch in der Ausübung der bildenden Künste Raum genug für die verschiedensten Individualitäten. Von wesentlicher Bedeutung wurde aber die Düsseldorfer Richtung für Frankfurt, seitdem sie durch die 1841 erfolgte Berufung von Jakob Becker an die Städelsche Kunstschule gewissermaßen ihre öffentliche Sanktion erlangt hatte. Zwar hat Becker in seiner zurückhaltenden und zugleich kindlich-gutherzigen Art nie daran gedacht, die Rolle eines Parteiführers zu spielen, aber um so mehr hat vielleicht gerade deshalb der unmittelbare Einfluß seiner Persönlichkeit gewirkt, in der Öffentlichkeit wie im intimen Zirkel seines häuslichen Verkehrs. Auch dieses letzten darf in einem Bilde des damaligen Frankfurter Kunstlebens nicht vergessen werden. Die Häuslichkeit des Künstlers, in der neben ihm seine musikbegabte Gattin, eine Schwester des Dichters Wolfgang Müller von Königswinter, ihre geselligen Talente entfaltete, bildete ein auserlesenes Stelldichein für die kunstliebenden Kreise der Frankfurter Gesellschaft. Wie bekannt, hat auch der spätere Reichskanzler Fürst Bismarck, so lange er als Bundestagsgesandter in Frankfurt lebte, mit seiner Gemahlin im Beckerschen Hause oft und gerne verkehrt, und beide haben ihm ihre Freundschaft bis an den Tod bewahrt.

Jakob Becker, auch Becker von Worms genannt, hat das Genrebild nach überlieferter Düsseldorfer Art gepflegt, und zwar hat er gemeinsam mit den Frankfurter Malern Jakob Fürchtegott Dielmann und Karl Engel zu den Begründern der später von Knaus, Vautier und andern weiter ausgebauten Dorfidylle gehört. Sein gediegenes technisches Können und eine gewisse Neigung zu geschmackvoll dramatisierter Kompositionsweise hat ihm nicht ohne Grund den Namen eines „deutschen Leopold Robert" eingetragen. Von seinen zahlreichen, einst durch Stich und Lithographie weitverbreiteten Bildern aus dem hessischen Dorfleben möge die unseren Tafeln beigegebene Abbildung eines im Original nach Amerika gelangten, besonders charakteristischen Werkes dienen, dessen Reproduktion nach der im Besitze der Nachkommen in Frankfurt noch erhaltenen Farbenskizze hergestellt ist (Tafel 24). Die dreißig Jahre seines Frankfurter Wirkens haben dem Künstler Gelegenheit zu einer weit ausgedehnten Lehrtätigkeit gegeben. Fast alle bedeutenden Talente, die später in Frankfurt zu Ansehen gelangten, haben, soweit sie überhaupt Schüler des Instituts waren, auch die Malschule Jakob Beckers besucht. Mit den Namen von Peter Becker, Anton Burger, Julius Hamel, Albert Hendschel, Adolf Hoeffler, Ernst Schalck, Norbert Schrödl, Georg Philipp Winterwerb haben wir nur einige der am meisten bekannten und verdienten Persönlichkeiten aus ihrer Mitte hervorgehoben; auch Wilhelm Amandus Beer, der liebenswürdige Schilderer russischer Volksszenen (Tafel 29), Heinrich Hasselhorst, der vortreffliche Zeichner, und Eugen Klimsch, der vielgewandte Illustrator und Bildnismaler (Tafel 30), drei Künstler, die selbst wieder mit und nach Jakob Becker der Schule des Städelschen Instituts ihre Dienste als Lehrer gewidmet haben, gehörten zu seinem Schülerkreise. Eigentümlich war es für den Unterricht Beckers, wie hinter der technischen Unterweisung seine eigene Persönlichkeit zurücktrat. Während die Schüler Steinles, der,



wie schon erwähnt wurde, in späterer Zeit den Unterricht in der Historienmalerei neben Becker übernahm, samt und sonders das Gepräge des Meisterateliers, durch das sie hindurchgegangen waren, beibehielten, haben sich Beckers Leute fast alle in ihrer eigenen Art entwickelt. Zwar gibt es einen Frankfurter Schultypus, an dem man die Mehrzahl unter ihnen, sei es dauernd, sei es in gewissen Zeitabschnitten ihrer Entwickelung erkennen kann, aber – und das ist eine der beachtenswertesten Erscheinungen, welche die Geschichte der einheimischen Kunst aufweist – dieser Typus rührt nicht von Becker, sondern von dem unzertrennlichen Gefährten seiner Jugend wie auch seines späteren Wirkens, von Dielmann her.

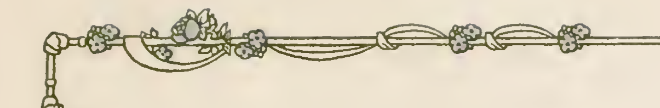
Bevor wir jedoch zur Schilderung der für die fernere Gestaltung der heimatlichen Kunst besonders kennzeichnenden Erscheinungen übergehen, die von diesem außerordentlichen Geiste ihren Ursprung nahmen, geziemt ein Wort der Erinnerung einem der anziehendsten und zugleich merkwürdigsten Künstlercharaktere, der in der Zeit der sich lösenden Gegensätze von realistischer und idealistischer, individualisierender und typisierender Grundanschauung vereinzelt zwischen den Parteien steht. „Peter Becker, ein Frankfurter Maleroriginal", so lautet der Titel der ersten eingehenden literarischen Würdigung, die diesem Künstler, als er schon in vorgerückten Jahren stand, von der Hand des wohlbekannten Baumeisters und Malers Alexander Linnemann in den Spalten der Frankfurter Zeitung gewidmet wurde, nebenbei gesagt einer der feinsinnigsten Analysen, die wohl je einem künstlerischen Lebenswerk von Künstlerhand zuteil geworden ist.[46]) Mit vollem Recht wird hier der Landschaftsmaler Peter Becker dem Leser als ein Original, als eine auf eigenartig gesteigerter Ursprünglichkeit ruhende Persönlichkeit vorgestellt. Zwar verleugnet auch er nicht ganz die Spuren einer bestimmten geistigen Herkunft. Man sieht wohl, will man sich in das Werden dieses Ingeniums vertiefen, wie seine Elemente von daher und dorther zusammenfließen. Man erkennt in den frühesten Erzeugnissen seiner Ölmalerei die Düsseldorfer Schule, die Jakob Becker nach Frankfurt übertrug, dagegen läßt der bezaubernde Schmelz des hellen Kolorits, das Peter Beckers Landschaften in den sechziger Jahren annehmen (Tafel 16), auf eine Empfänglichkeit für farbige Reize schließen, die sich nahe mit Dielmanns Errungenschaften berührt. Aber das ist doch nur ein Teil der eigenartigen Darstellungskunst, die sich in Peter Becker damals schon zu ihrer vollen Reife ausgewachsen hatte und deren Nachdruck hauptsächlich in einer wunderbaren zeichnerischen Detailschilderung und in einer mit ebensoviel Bestimmtheit durchgeführten Stilisierung jeglicher Form gelegen ist. Namentlich wenn man, von den weniger zahlreichen Ölgemälden abgesehen, seinen Aquarellen (Tafel 15) und den Werken der reinen graphischen Künste, in denen er gleichfalls Meister war, den Originalradierungen und -lithographien nähertritt, wird man sich aufs lebhafteste gerade von diesen Eindrücken berührt fühlen, und nicht nur das, sondern man wird auch das kraftvolle Liniengefühl dieses Meisters als sein besonderes Charisma empfinden. Dabei ist es kein abstrakter Idealstil, den er mit seiner Behandlungsweise im Auge hat. Wohl sieht man die ausführende Hand sich gelegentlich in phantastisch hinschweifenden oder knorrig verwachsenen Kreuz- und Querzügen bewegen, aber achtet man auf die feineren Schwingungen dieses scheinbar eigenwilligen Formgefüges, so erscheinen sie



förmlich durchtränkt mit dem zartesten Naturgefühl, in dem auch die leisesten Nuancen der objektiven Erscheinungswerte restlos aufgegangen sind. Welch eine Frische und Fülle des Lebens in jenen Wanderzyklen, wie sie Becker in dem mit eigener Hand lithographierten Saaralbum, den Architekturbildern aus dem alten Frankfurt, und vor allem in der Krone seiner Schöpfungen, den in Aquarelltechnik ausgeführten Originalen seines Rheinalbums zusammengefaßt hat!

Und hier treten wohl auch am deutlichsten die Beweggründe seines eigentümlichen künstlerischen Verfahrens zutage. Der Interpret jener malerisch ebenso dankbaren als historisch bedeutsamen Motive ist ein Kenner nicht nur der heimatlichen Natur und ihrer Schönheit, sondern auch ein Kenner der Geschichte, und das ist es, wodurch er seinen Stil gebildet hat: es liegt in dieser ausdrucksvollen Formensprache ein historischer Charakterzug, genährt an den Meisterwerken unserer alten Kunst, von Dürer angefangen bis zu den Erzeugnissen der später in Frankfurt so mannigfach gepflegten zeichnenden Kleinkunst, daher man auch Peter Becker den „Merian des neunzehnten Jahrhunderts" nannte. Mit einem Wort, es ist eine romantische Kunstform, der die vorherrschende Neigung des Künstlers zugewandt ist, und sie zeigt sich darin den wertvollsten Hervorbringungen dieser Richtung ebenbürtig, daß sie keineswegs in der äußerlichen Aneignung antiquierter Mittel ihre ausschließliche Genüge findet. Dem stilvoll abgemessenen Vortrag wie nicht minder der altertümlichen Bildform von Peter Beckers Landschaften, die mit Vorliebe in Gestalt weit ausgedehnter Veduten eine kleine Welt für sich umspannt, gesellt sich der volle Gefühlsreichtum der modernen romantischen Phantasie und die reizvolle Umdichtung der Wirklichkeit, die ihre ständige Begleiterin ist. In den melodisch bewegten Fluchtlinien von Feldern und Wäldern, Talsenkungen und Höhen, mit denen er den Oberflächenbau der Erde wie einen lebendigen Organismus aufzeigt, hier an der Silhouette eines alten Städtchens verweilend, dort den Windungen eines Pfades folgend, der sich in einsame Ferne verliert, in diesen und in wieviel unzähligen Einzeldingen noch, von denen seine Einbildungskraft geradezu überfließt, schließt sich vor dem inneren Blick des Beschauers ein liebliches, traumhaftes Weltbild auf, und dieses scheint vollkommener und schöner zu sein als alles, was sonst dem leiblichen Auge sichtbar ist.

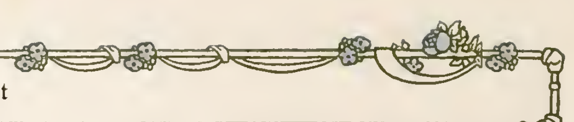
So sind es also die verschiedensten Ausstrahlungen, durch die sich das künstlerische Vermögen der Zeit in diesem Meister wirksam gezeigt hat. Er verdankt einer jeden etwas, das Beste doch allein sich selbst. Peter Becker ist, auch so lange er lebte, nicht immer verstanden worden. Wird man ihn immer verstehen? Wir können nicht glauben, daß einmal eine Zeit kommen sollte, die eines so begnadeten Talentes zu vergessen imstande wäre. Wir glauben zum mindesten nicht, daß dies in Frankfurt geschehen könnte, so wenig wie es uns möglich scheint, daß man hier je der Dankbarkeit vergessen sollte, die man jenen andern Künstlern schuldet, die neben Peter Becker daran beteiligt waren, die malerischen Schätze des heimatlichen Bodens zu heben und aus ihnen hervorgehen zu lassen, was ihnen Vergangenheit oder Gegenwart an echter, lebendiger Poesie verleihen, wir meinen Dielmann und den Kreis der sogenannten Cronberger Malerkolonie.



Die Cronberger Malerkolonie

Die Tätigkeit, die Jakob Becker in Frankfurt entfaltete, hat uns bereits Anlaß gegeben, des Namens von Jakob Fürchtegott Dielmann zu gedenken. Weniger vom Glück begünstigt, auch minder produktiv begabt als der ungefähr gleichaltrige Jugendfreund, hat Dielmann an Popularität wie an äußeren Erfolgen hinter diesem zurückgestanden. Wägt man jedoch die Arbeitserträgnisse beider Künstler nach ihrem bleibenden ideellen Werte gegeneinander ab, so neigt sich die Wagschale ohne Zweifel zu Dielmanns Gunsten. Dielmann ist es insbesondere gewesen, der in Frankfurt die dorthin verpflanzte Düsseldorfer Kunstweise lebensfähig gemacht hat, indem er ihr einerseits die akademische Befangenheit nahm, andererseits die Freiheit einer gesunden und individuellen Weiterentwickelung gab. Auch das Beste, was Düsseldorf unter Schadowscher Regie geleistet hat, ist Atelierkunst geblieben, ohne Fühlung mit der besonderen Bestimmtheit irgend eines lokalen oder volkstümlichen Charakters. Diese Art hätte ebensogut an jedem anderen deutschen Kunstzentrum, in Karlsruhe oder in Weimar, oder wo man sonst will, ihre Pflege finden können. Daß aber aus dem fremden Lernstoff in Frankfurt eine eigene heimische Kunst hervorging, hat erst Dielmanns Eintreten möglich gemacht.

Dielmann ist selbst ein geborener Frankfurter oder richtiger ein geborener Sachsenhäuser gewesen, und die Anfänge seiner künstlerischen Betätigung wurzeln denn auch in der am Orte gegebenen Tradition. Die frühesten Zeichenstudien, die der im Städelschen Kunstinstitut aufbewahrte Nachlaß des Künstlers enthält, sind noch ganz in der säuberlichen, durchgefeilten Art der alten Frankfurter, eines Radl oder Johann Friedrich Morgenstern gehalten. Zum Maler ist Dielmann jedoch in Düsseldorf gebildet worden, wohin er sich 1835 mit einem Stipendium der Städelschen Stiftungsadministration begab, um 1842 nach Frankfurt zurückzukehren, nachdem auch Jakob Becker seinen Wohnsitz dorthin verlegt hatte. Von allem Anfang an ist Dielmann eine ungewöhnliche koloristische Begabung eigen gewesen. Er ist zwar in den Genrebildern seiner frühen Zeit, zu denen er, wie Jakob Becker, die Stoffe unter dem Landvolk am Rhein und in Kurhessen fand, nicht frei von einer gewissen trockenen Behandlungsweise der Farbe, die eine Düsseldorfer Eigentümlichkeit ist, aber in seinen rein landschaftlichen Darstellungen tritt merkwürdig früh ein durchaus unabhängiger und starker Farbensinn hervor. In Frankfurter Privatbesitz hat sich von dem Künstler eine kleine, noch im Anfang der dreißiger Jahre entstandene Ölstudie erhalten — sie stellt das Burgtor der Ruine Eppstein im Taunus vor und hat später verschiedenen bildmäßig ausgeführten Wiederholungen von seiner Hand zugrunde gelegen — und hier schon tritt eine geradezu meisterhafte Sicherheit und Selbständigkeit der farbigen Anschauung zutage. Namentlich ist darin das Grün, das ja immer eine besondere Probe auf die Farbenempfindung des Landschaftsmalers ist, in einer so rückhaltlosen Frische und Intensität des Tons gegeben, daß man sich fragen möchte, wo in dieser Zeit, von Constable und den ihm gesinnungsverwandten französischen Meistern abgesehen, ein Gleiches wohl zu finden wäre. Nichtsdestoweniger handelt es sich dabei nur um eine jugendliche Kraftprobe. Die eigentliche Ausbildung von Dielmanns Kolorit fällt



dagegen in seine zweite Frankfurter Periode. Es ist schwer, hier genaue Zeitbestimmungen zu geben, genug, im Anfang der fünfziger Jahre finden wir ihn im vollen Besitz seiner eigentümlichen farbigen Mittel. Wir sehen ihn da Schritt halten mit den in der Entwickelung am allerweitesten vorgedrungenen Vertretern der Farbenkunst seiner Zeit, und wie diese sehen wir ihn arbeiten an der Feststellung bestimmter Beleuchtungsvorgänge, die damals für alle dem Fortschritt in der Malerei dienenden Bestrebungen der Gegenstand eindringender Studien waren. Da herrscht im Bilde der unter freiem Himmel ausgebreiteten Landschaft kein Atelierlicht mehr wie etwa gleichzeitig noch bei Lessing, Pose, Funk und selbst bei Achenbach. Vielmehr führt uns Dielmann Motive vor Augen, die in voller Sonne gesehen und bewußt so wiedergegeben sind. Ein warmer, leicht ins Graue spielender Gesamtton hält den pastos aufgesetzten Farbenkörper zusammen, ähnlich wie in Millets oder in Decamps' Landschaften; blendend hell belichtete Flächen strahlen das Sonnenlicht zurück, dessen Reflexe auch die Schatten in zarte Halbtöne auflösen.

Aber noch mehr, den neuen koloristischen Prinzipien bieten sich auch neue Motive als Träger an. Wir haben es bei Dielmann zwar noch nicht mit jener höchsten Vereinfachung des Naturausschnittes zu tun, die sich, um ein Wort von Théodore Rousseau zu gebrauchen, am „kleinsten Raum" der unendlichen Natur genügen läßt, um darin die Schönheit des Ganzen ahnend zu umfassen. Dielmann hat innerlich noch keineswegs — so wenig übrigens wie Rousseau selbst — den Reizen einer reicheren Formenwelt entsagt, und er fand deren mehr als genug in der seiner engeren Heimat zunächst gelegenen Natur, in dem burgenreichen Höhengebiet des Taunus und der benachbarten Flußtäler, oder in den malerischen Städtchen und Dörfern im Rheingau und in der Wetterau (Tafel 25). Aber doch weiß er diese Formen so zu fassen, daß nicht eigentlich das stoffliche Interesse am Motiv, sondern dessen malerische Behandlung für den Eindruck entscheidend ist, und das Prinzip der anspruchslosen Schönheit, das auch ihm obenansteht, bringt somit doch seine ganze Auffassungsweise aufs neue in eine Linie mit dem bekannten Typus des „paysage intime".

Hat Dielmann irgendwelche Beziehungen zur Pariser Schule gehabt, wie sie ja bei deutschen Künstlern zu seiner Zeit nicht selten vorkamen, oder hat er seine Art der Anschauung ganz aus sich allein geschöpft? So nahe es liegt, diese Frage aufzuwerfen, so schwierig ist es doch, eine befriedigende Antwort darauf zu geben. Nach verschiedenen, uns von kundigster Seite zuteil gewordenen Informationen ist er nie in Frankreich gewesen.[47]) Hingegen gab es damals in Frankfurt, auch unter den mit Dielmann befreundeten Kunstliebhabern einige, die Bilder aus der französischen sogenannten Schule der dreißiger Jahre besaßen. Vielleicht genügten einige solcher Eindrücke schon, um verwandte Vorstellungs- und Empfindungsreihen auch in ihm zu wecken, zum mindesten wäre das kein vereinzelter Vorgang. So ist beispielsweise Eduard Schleich in München dazu gelangt, Luft und Licht im Sinne der modernen Franzosen zu behandeln, nachdem ihm zufällig einmal ein paar Bilder von Decamps und Marilhat zu Gesicht gekommen waren.[48]) Dielmann selbst pflegte nichts dagegen einzuwenden, daß man seine Kunst mit der neueren französischen verglich. Nur dagegen hat er sich im berechtigten Gefühl des Eigenwertes seiner Leistungen mit Entschiedenheit verwahrt,



wenn etwa ein solcher Vergleich unter dem Gesichtspunkt irgend einer Abhängigkeit gezogen wurde, die man ihm unterschob, und eine solche ist ja auch in der Tat durch den vorhandenen Sachverhalt nicht unmittelbar bedingt. Soweit sich dieser mit Sicherheit übersehen läßt, zeigt er nicht mehr als die schon kenntlich gemachte Koinzidenz der auf beiden Seiten hervortretenden künstlerischen Grundanschauungen, und nur der Empfindung, zu der auch andere geschichtliche Erfahrungen hindrängen, vermöchte er im übrigen eine neue Bestätigung zu geben, wie wenig in der Regel für die Erklärung derartiger Zusammenhänge mit den üblichen allgemeinen Begriffen der Abhängigkeit oder der Beeinflussung getan ist, da sie vermutlich auf einer Mehrheit von wesentlich feineren und komplizierteren psychischen Vorgängen beruhen, die im einzelnen wie im ganzen einer näheren Feststellung noch warten. Aber wie dem auch sein möge, es bleibt die Tatsache bestehen, daß sich in Dielmanns Kunst eine höchst interessante Parallelerscheinung zu jenen Neuerungen in der Behandlung der Farben- und der Beleuchtungsprobleme darstellt, die gleichzeitig auch die französische Kunstwelt und wie bekannt ist, nicht nur diese allein in Spannung hielten. Sind doch eben damals der schon genannte Eduard Schleich mit Lier und Spitzweg in München, Karl Blechen in Berlin, Valentin Ruths in Hamburg, Richard Burnier in Düsseldorf, um nur diese paar Namen aus einer Zahl, die sich leicht vermehren ließe, herauszugreifen, in der Verfolgung gleicher Ziele gleich rühmenswert hervorgetreten. In der Reihe dieser Neuerer ist Dielmann als einer der Ersten vorangegangen und er darf, was Frankfurt anlangt, das besondere Verdienst für sich in Anspruch nehmen, daß er jene wichtigste Reformbewegung, die sich im Gebiet der farbigen Darstellungskunst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts vollzog, in Verbindung gebracht hat mit den bodenständigen Elementen des Ortes selbst.

Dielmann sind die Früchte seiner Tätigkeit nicht mühelos in den Schoß gefallen. Er hat sie sich in andauernder, ernster Arbeit erworben. Bei allen, die ihm näherstanden, hat sich insbesondere die Erinnerung an eine eigentümlich bedachtsame Arbeitsweise, die er zu beobachten gewohnt war, erhalten. Er konnte ängstlich zaudernd mitten in einem angefangenen Werke stehen bleiben oder, wenn ihm ein Stück daran nicht gefiel, ließ er es sich nicht verdrießen, so lange und so oft von neuem darüberzugehen, bis der nach seinem Ermessen vollkommene Ausdruck dessen, was er suchte, gefunden war. An einem Bilde wie dem schönen von 1858 datierten Motiv aus Aßmannshausen, das in der Galerie des Städelschen Instituts hängt, hat er den Vordergrund wohl siebenmal abgekratzt und wieder neu gemalt, bis er mit sich selbst zufrieden war. Aus dieser langsamen, zuweilen ganz aussetzenden Art zu arbeiten erklärt es sich auch, daß die Zahl der von ihm erhaltenen Werke nicht besonders groß ist. Sie hätte wohl kaum ausgereicht, um ihm den vorbildlichen Einfluß in den jüngeren Reihen der Frankfurter Künstlerschaft zu sichern, den er tatsächlich besaß, hätte ihm nicht gleichzeitig eine ungewöhnliche Redebegabung zu Gebot gestanden, vermöge deren er sich im Kreise von Freunden nicht ungern über Fragen und Forderungen des künstlerischen Berufes in ebenso geistvoller als lehrreicher Weise hören ließ. Dieselbe Ursache dürfte dazu beigetragen haben, daß er, obwohl er in der Intimität und Frische seiner wertvollsten Schöpfungen von keinem seiner Nachfolger erreicht worden ist,



dennoch auch diesen in der weiteren Ausbildung und Verwertung der von ihm gefundenen Darstellungsmittel die eine und andere ungelöste Aufgabe zurückließ.

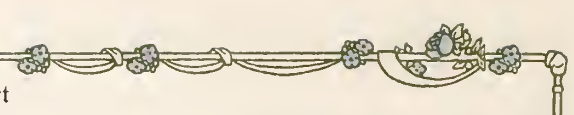
In diesem jüngeren Kreis tritt ergänzend neben Dielmann vor allen die kecke und impulsive Persönlichkeit von Anton Burger, den mit dem Genannten eine Geistes- und Arbeitsgemeinschaft der seltensten Art verband. An zwanzig Jahre lang führte Burgers täglicher Weg nach Tische, wie er des öfteren selbst erzählt hat, in Dielmanns Atelier. Er durfte sich dort in kameradschaftlichem Gedankenaustausch manches treffende Wort und manchen praktischen Wink aneignen, aber doch nicht ganz ohne Gegenleistung von seiner Seite. Wenn Dielmann in seiner gewohnten Art es nicht über sich gewinnen konnte, mit dieser oder jener Arbeit abzuschließen, so wurde Burger angestellt, um vollends die letzte Hand anzulegen. In Dielmanns späteren Lebenstagen, in denen seine Arbeitskraft zusehends durch Krankheit gelähmt wurde, hat ihm Burger diesen Liebesdienst sogar sehr oft erwiesen, wenn nicht etwa auch einmal Schreyer in gleicher Weise mit aushalf. Möglich war das natürlich nur bei einer so weitgehenden Einstimmigkeit von Anschauung und Arbeitsweise, wie sie in diesem Falle wohl ebensosehr in der persönlichen Freundschaft beider Künstler, als in der Beschaffenheit ihrer natürlichen Begabung im voraus bedingt war. Verschieden in dem Maße der Ergiebigkeit, mit der die schaffende Phantasie ihre Kräfte hergab, waren sie doch gleich im Grunde ihres Empfindens. Man könnte allenfalls die Behauptung aufstellen, daß wenn bei Dielmann der Feinschliff der Einzelarbeit überwiegt, bei Burger, dem die Arbeit unglaublich leicht von der Hand ging, sich zuweilen etwas mehr die Routine geltend macht, dagegen vertreten beide in allen wesentlichen Dingen eine und dieselbe künstlerische Erziehungsform, in der die Delikatesse des Vortrags und die Pflege des Tons um seiner selbst willen die am meisten hervortretenden Merkmale bilden. Ebenso übereinstimmend verhalten sich beide Künstler in Ansehung der Stoffgebiete, denen sie sich widmeten, wenngleich es Burger gelungen ist, den Umkreis der heimatlichen Motive, den sie beide nicht verließen, in mehr als einer Richtung noch eingehender auszubeuten. Eine von Dielmann selten, von Burger dagegen mit Vorliebe behandelte Spezialität sind die Helldunkelstimmungen von malerisch wirksamen Innenräumen, in denen er dieselben Tonschönheiten aufgesucht hat, die einst auch die alten Niederländer darin aufdeckten. Die Dorfschmiede, der Kramladen, die Schänke auf dem Lande u. a. m. sind Motive, in denen er dem unvergleichlichen Zwielicht, das die Spelunken eines Brouwer oder Teniers erfüllt, in Wahrheit überaus nahegekommen ist. So wirksam er aber hier von der dunklen Farbenskala seiner Palette Gebrauch gemacht hat, so glänzend hat er sich doch auch den Anforderungen der „en plein air" behandelten landschaftlichen Vorwürfe gewachsen gezeigt (Tafel 27), und ihren Meister haben an ihm vor allen Dingen die malerischen Reize der Frankfurter Altstadt gefunden.

Wer auch nur einmal an einem hellen Sommermorgen die vertrauliche Enge dieser Gassen durchwandert und sein Auge daran erfreut hat, wie sich die barocken Giebel der Häuser im Frühlicht sonnen, wie sich das verwitterte Grau ihrer Schieferverkleidung mit dem leuchtenden Rot der Geranien und Nelken schmückt, die an den Fenstern blühen, und wie aus der Dämmerung der Toreinfahrten und Höfe der alten



Kaufmannstadt so manches Detail von edelster alter Baukunst auftaucht, der wird bekennen, daß niemand diese bestrickend malerischen Eindrücke lebendiger vor Augen gestellt hat, als Burger getan. Es haben andere mit gleicher Liebe dasselbe Thema behandelt: Peter Becker hat mit seiner Stilweise den altertümlichen Zug noch eindringlicher herausgeholt, Reiffenstein hat das architektonisch Merkwürdige mit der eingehenden Sachkenntnis des Fachmannes behandelt, keiner aber hat über Burgers Farbe verfügt, keiner auch über die Gabe, das eigentümliche Leben, das hier zu finden war und ist, in seinen mannigfaltigen Typen im Bilde wiederaufleben zu lassen. Denn für diese seine besondere Domäne, in der er im eigentlichsten Sinne des Wortes zu Hause war – er selber war ja in dieser Altstadt geboren –, hat Burger auch seine eigene Staffage gefunden oder vielmehr er brauchte sie nicht zu entdecken, er konnte sie greifen inmitten des buntbewegten Verkehrs, der diesen gewerbe- und handwerktreibenden Vierteln der alten Innenstadt von jeher ihr Gepräge verliehen hat. In der mit gutem, aber nie verletzendem Humor aufgefaßten Charakterdarstellung, die Burger davon gab, unterstützte ihn eine bedeutende Übung, die er sich auch als Figurenmaler immer angelegen sein ließ. Manches von dem, was er dort mit Stift und Pinsel festgehalten hat, gehört freilich heute schon der geschichtlichen Vergangenheit an, wie die Bilder aus dem Marktgewühl des Römerbergs oder aus der ehemaligen Judengasse oder aus den Fuhrmannsherbergen (Tafel 26), in denen sich vorzeiten ein wesentlicher Teil des Güterverkehrs abspielte. Anderes dagegen ist geblieben, wie die originelle Umgebung der „Langen Schirn", wo noch wie ehedem das Bäcker- und Metzgerhandwerk seine Verkaufsstände hat, der Tuchgaden, die Bendergasse und so mancher andere reizvolle Winkel, der auf die Echtheit von Burgers Schilderungen noch heute die Probe ablegt.

Wie immer, wo ein neues und inhaltreiches Prinzip der künstlerischen Bildung hervortritt, erscheinen die im Gebiet des heimatlichen Sitten- und Landschaftsbildes dominierenden Persönlichkeiten von Dielmann und Burger begleitet von einer Gruppe verwandter Künstlercharaktere, die zur weiteren Ausbreitung der von ihnen eingehaltenen Bestrebungen beitrugen. Diese sind es, die mit ihnen zusammen seit dem Beginn der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts den Kern der sogenannten Cronberger Malerkolonie gebildet haben. Es war nach Burgers eigener Aussage im Jahre 1858, daß er, um den Zerstreungen der Geselligkeit zu entgehen, von Frankfurt nach dem benachbarten Gebirgsdorfe Cronberg hinüberzog. Bald folgte ihm Dielmann nach und dann eine ganze Reihe gleichaltriger oder jüngerer Künstler. Manche heitere Erzählung hat sich von dem Zusammenleben dort erhalten, dessen Mittelpunkt das Gasthaus zum Adler bildete, wo noch ein Saal mit improvisierten Wandmalereien von den harmlosen Festen zeugt, die hin und wieder in dem immer froh gelaunten Kreise die ernstere Tagesarbeit ablösten. Unter den hier zu nennenden Künstlern berührt sich Philipp Rumpf am nächsten mit den beiden führenden Talenten, als Meister der Farbe sowohl wie als feiner Beobachter in landschaftlicher und genrehafter Darstellung. Zu der Kolonie, der sich Rumpf im Jahre 1875 anschloß, gehörte ferner schon seit 1869 der hochbegabte Landschaftsmaler Jakob Maurer, der ebenfalls mit Burger und Dielmann verwandte Ziele verfolgte (Tafel 28),



und früher noch, wenngleich vorübergehend, zählten zu den Gliedern der Vereinigung Adolf Dreßler, später in Breslau, und Hugo Kauffmann, später in München, der Sohn des bekannten Hamburger Malers Hermann Kauffmann. Mit der Zeit bildete sich in Burgers Haus und Atelier, je mehr die Zahl von tüchtigen jüngeren Kräften wuchs, die seinen Umgang oder auch geradezu seinen Unterricht aufsuchten, eine förmliche Schule aus; als seine Schüler nennen wir nach Angaben, die von ihm selbst herrühren, die Malerinnen Berta Bagge, Emmy Bauer und Minna Roberth und ferner Josef Cassar, Jakob Hertling, Nelson G. Kinsley, Fritz Wucherer u. a. Weitere namhafte Künstler haben sich sodann sei es dauernd, sei es zu regelmäßig wiederkehrendem Sommeraufenthalt in dem aufblühenden Villenorte niedergelassen, ohne der hier geschilderten engeren Gruppe anzugehören, deren Mittelpunkt bis zu seinem unlängst erfolgten Tode Burger war. In diesen weiteren Cronberger Kreis dürfen Richard Fresenius, Wilhelm Friedenberg, Norbert Schrödl und Heinrich Winter eingerechnet werden, zu denen neuerdings Ferdinand Brütt aus Düsseldorf hinzugetreten ist; in früherer Zeit haben endlich auch Peter Burnitz und Adolf Schreyer häufig in Cronberg geweilt. Diese beiden letzten Namen werden uns alsbald noch näher zu beschäftigen haben, wenn von einigen besonderen Beziehungen der Frankfurter Kunst zur französischen Schule die Rede sein wird.

Auch Burger ist, nebenbei gesagt, einmal in Paris gewesen, und Schreyer, der ihn dort willkommen hieß, war in der Lage, ihm sogleich an Ort und Stelle die günstigsten Aussichten für sein materielles Fortkommen zu eröffnen. Allein Burger konnte sich nicht entschließen, dem heimatlichen Boden zu entsagen. Nur da sah ihn das Leben an, wie er es als Künstler gestalten konnte und wollte: „es mußte“, wie er sich einmal lange Jahre nachher in der Erinnerung an den erzählten Vorgang ausdrückte, „auf der Scholle gewachsen sein“. In dem Bekenntnis zu diesem Grundsatz hat er zeitlebens Wort gehalten. Er hing an seiner Heimat mit allen Fasern seines Empfindens, und über das Motiv dieser starken und unzerstörbaren Heimatliebe führt denn auch der letzte und entscheidende Weg zum Verständnis der künstlerischen Ziele, die er mit den ihm Gleichgesinnten verfolgt hat.

Die Zeit, die in der künstlerischen Arbeit des vergangenen Jahrhunderts die Bedeutung der realen Erscheinungswerte zu erneuter Anerkennung brachte, hat auch den Begriff der „Milieuschilderung“ aufgestellt, um damit eine der Aufgaben zu umschreiben, die aus den neu gewonnenen Gesichtspunkten der künstlerischen Anschauung mit Notwendigkeit hervorgehen mußten. Im Rahmen dieser Aufgabe vollzieht sich auch die Bewegung, deren Seele Dielmann und Burger waren, und zwar nicht nur insofern es sich für sie darum handelte, eine gegebene natürliche und geistige Mitte in bezeichnender Wiedergabe vorzuführen, sondern auch insofern als ihre schöpferischen Kräfte selbst mit dem Umkreis, den sie schilderten, durch Herkunft und Erziehung aufs engste verwachsen waren. Die Umgebung, die sie gebildet hatte, war es, die sie wiederum aus sich selbst zum Bilde werden ließen. Und eben aus dieser Voraussetzung ergeben sich auch die schon angedeuteten Charakterzüge ihrer Kunst, mit denen sie uns mehr gegeben haben als bloße Wirklichkeitsbilder. Aus dem völligen Verwachsensein mit ihrem Gegenstande gewannen sie eine Schärfe des intuitiven Erkennens und eine



Feinheit der psychischen Einfühlung, oder mit einem Wort eine Wahrhaftigkeit der Darstellung, die nicht überzeugender noch gewinnender sein könnte, daher aber auch eine Wärme und Tiefe der gemütvollen Anschauung, die ihre Werke zu allermeist der Liebe wert macht.

Französische Einwirkungen

Es ist einer der wirksamsten Faktoren des modernen künstlerischen Lebens, der sich in dem ursprünglichen und kerngesunden Individualismus jener Frankfurter Lokalkunst offenbart, welcher unsere letzten Betrachtungen gegolten haben. Aber die Bestrebungen des realistischen Zeitalters, denen das dort behandelte Prinzip vornehmlich entsprang, erschöpfen sich keineswegs in dieser einen Richtung eines sich auf das Heimische, Selbsteigene einschränkenden Wirkens. Ein neues Blatt unserer künstlerischen Vergangenheit liegt vor uns aufgeschlagen, wenn wir nunmehr von dem Bereich des autochthonen Wachstums übergehen zu der unter ausländischem, genauer gesagt französischem Einflusse stehenden Produktion derselben Epoche. Mit der Aufnahme fremdländischer Elemente steht die damalige Frankfurter Kunst in Deutschland nicht allein. Ebenso wie jene eigentümlichen Parallelerscheinungen zu dem französischen Kunstempfinden, zu deren Erörterung Dielmanns koloristische Eigenart Veranlassung gab, gehört auch die bewußte und gewollte Aneignung französischer Anschauungs- und Arbeitsweise, die außerdem und in noch zahlreicheren Fällen Platz griff, zu den überall und allgemein vorhandenen Grundzügen der damaligen künstlerischen Entwickelung.

Seit etwa der Mitte des vorigen Jahrhunderts sehen wir Paris als Schule der Malerei zu steigendem Ansehen gelangen, und zwar auf Grund bestimmter Vorzüge der formalen Ausbildung, welche zu der Zeit unleugbar dort wie nirgends sonst zu finden waren. Und während der klassische Boden Italiens, nachdem er seine auf alter Überlieferung ruhende Bedeutung durch Jahrhunderte behauptet hatte, zusehends an Anziehungskraft verlor, strömten in der französischen Hauptstadt die Lernbegierigen aus aller Herren Ländern zusammen. Das stärkste Kontingent haben darunter die Deutschen geliefert, und einzelne von ihnen haben sich damals gleich zahlreichen anderen Berufsarbeitern aus kaufmännischen und gelehrten Kreisen für die Dauer in Paris niedergelassen. Eine gewisse Enge des geistigen Horizontes und mancherlei soziale Vorurteile, die auf unserer Seite in jenen letzten Zeiten der deutschen Kleinstaaterei da und dort wohl zu beklagen waren, mögen in vielen Fällen dazu beigetragen haben, daß jenen Ausgewanderten der Abschied von der Heimat nicht allzuschwer gefallen ist, wie denn beispielsweise Adolf Schreyer, unter ihnen der besten einer, dies offen von sich bekannt hat.

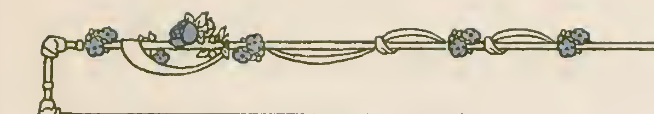
Die Grundlagen seines außergewöhnlichen Könnens verdankt Schreyer trotzdem nicht seiner Pariser Umgebung, sondern der Schule seiner Vaterstadt Frankfurt, vor allem aber dem Vorbilde seines Freundes Dielmann, der ja, wie schon erwähnt, fast alle jüngeren Talente der damaligen Frankfurter Schule im Banne seiner überlegenen geistigen Führung festhielt. Auch in einer Zeit, die ihn schon im Besitze einer wohlerworbenen eigenen Künstlerschaft erscheinen läßt, noch im Beginne der sechziger



Jahre, klingen bei Schreyer diese Reminiszenzen vernehmlich durch, und selbst von den Orientbildern, mit denen er eben damals den Anfang machte, zeigen die ältesten in ihrem zartblauen Luftton und den dick gemalten graugelblichen Flächen der Bodenbehandlung eine Ökonomie der Mittel, in der noch immer Dielmanns farbige Auffassungsweise mitspricht. Dagegen hat sich Schreyer allerdings erst in der Pariser Atmosphäre den weltberühmten Künstlernamen geschaffen, der seinem Andenken bis heute geblieben ist.

Im Jahre 1861 begab sich Schreyer zum erstenmale über Paris nach Nordafrika, dem bevorzugten Reiseziel der französischen Orientmaler seit Delacroix, dessen farbenreiche Motive auch für ihn als Maler von Pferd und Reiter eine Hauptquelle seiner späteren Beliebtheit werden sollten (Tafel 39). Aber schon vorher hatte er auf dem Kriegstheater des Krimfeldzuges, das er als Zuschauer in Begleitung eines österreichischen Ulanenregiments betrat, die Donautiefländer kennen gelernt und mit den von da entlehnten, zum Teil auch durch die unmittelbare Anschauung des Krieges beeinflußten Sujets, wie dem Bilde „Verlassen", das in die Galerie von Manchester kam, oder der „Verwundung des Prinzen Emmerich von Thurn und Taxis" u. a. m., auf allen Seiten rückhaltlose Anerkennung gefunden. Er blieb der anfänglichen Neigung zu den aus Ungarn und der Wallachei gesammelten stofflichen Eingebungen treu, auch nachdem er zu den koloristisch wirksameren Bildern des Orients übergegangen war, und es mag sein, daß die Phantasie des Künstlers, gesättigt von dem blendenden Glanze des „Farbenbuketts", in das er, um einen von ihm selbst herrührenden Ausdruck zu gebrauchen, die Kavalkaden seiner maurischen Reiter zu kleiden pflegte, nicht ungern dazwischen hinein bei jenen anderen Gegenständen ausruhte, die ihm das einförmige Bild der Steppe an die Hand gab, jenen melancholischen Flachlandschaften, in denen er als Staffage eine kleine, struppige Rasse müdegepeitschter Zugtiere schildert, eingeschlossen in den immer gleichen Kreislauf eines von Entbehrung und Arbeit ausgefüllten Daseins. So handhabte Schreyer gewissermaßen seine zwei Instrumente nebeneinander, mit einer bewundernswerten Sicherheit beide auseinanderhaltend, beide aber mit einer Virtuosität der Darstellungskunst, die zugleich erkennen läßt, welch einer raffinierten Geschmacksbildung ein Künstler zu genügen hatte, der in Paris in jener Zeit des zweiten Kaiserreiches, die ihm ja die ersten glänzenden Erfolge eintrug, sein Glück machen wollte. Schreyer ist auch nach dem Kriege von 1870, der so viele der in Paris angesiedelten Deutschen vertrieb, dort ansässig geblieben, ohne jedoch sich ganz von seiner alten Heimat loszusagen, die er Jahr für Jahr wiederaufsuchte, um die Sommermonate in seiner anmutigen, in Cronberg gelegenen Villegiatur zu verbringen.

Darf Frankfurt diesen Künstler mit Genugtuung zu den Seinen rechnen, so wird dagegen ein anderer, nicht minder bedeutender Tierdarsteller neuerer Zeit, Teutwart Schmitson, nur mit halbem Recht der Frankfurter Schule zugeteilt. Mit Frankfurt verbindet diesen Künstler nur der zufällige Umstand, daß er dort als der Sohn eines zur Militärkommission des Bundestags abkommandierten österreichischen Offiziers zur Welt kam. Seinen künstlerischen Ruf aber hat er in Berlin und Wien erworben und sein Können erlangte er im wesentlichen als Autodidakt. Dennoch ist es an dieser



Stelle angezeigt, auch seiner zu gedenken, insofern ganz im Anfang seiner ebenso rühmlichen als kurzen Laufbahn Schreyers ungarische und wallachische Pferdebilder einen nachhaltigen Eindruck auf ihn gewonnen haben. Wie eine in Frankfurt erhaltene Überlieferung will, schloß er sich an Schreyer an, als dieser in der Mitte der fünfziger Jahre in Düsseldorf weilte, und schuf seine ersten ungarischen Motive lediglich in Anlehnung an dessen Gemälde und ohne noch selbst die Pußta gesehen zu haben. Aus dieser wenig bekannten Tatsache erklärt sich die auffallende Verwandtschaft, die einige der frühen Arbeiten Schmitsons mit Schreyers Manier zeigen, während der reifere Stil jenes Künstlers, wie bekannt, ganz seine eigene Art hat und namentlich auf einem sehr viel voraussetzungsloseren Verhältnis zum Naturvorbilde beruht, als dies bei der zuweilen mit sehr starken Pointen arbeitenden Darstellungsweise Schreyers der Fall ist.

Unter den Frankfurter Künstlern hat nächst Schreyer der Landschaftsmaler Dr. Peter Burnitz die längste Zeit, zehn Jahre im ganzen, in Frankreich zugebracht. Dieser ist auch ausschließlich ein Schüler der Franzosen gewesen; er hat in Paris seine Studien begonnen und ist erst als fertiger Meister nach Frankfurt zurückgekehrt. In seinen Pariser Lehrjahren hat er der Schule von Fontainebleau angehört; seine Auffassung der landschaftlichen Formen haben Rousseau und Daubigny, sein Kolorit vornehmlich Corot bestimmt. Das Meisterwerk von seiner Hand, dessen Nachbildung unsere Tafeln enthalten, ein Geschenk des Künstlers an Viktor Müller, zeigt das für die Frankfurter Kunstkreise damals noch neue Gestaltungsprinzip an einem dem heimischen Boden entnommenen charakteristischen Beispiel durchgeführt (Tafel 40). Die Gewohnheit einer früheren Zeit, die in ihrer landschaftlichen Darstellung zahlreiche Einzelmotive zu einem sinnreich verbundenen System von Gruppen und „Plänen" aufzubauen liebte, ist, wie man sieht, gänzlich abgetan. Statt dessen zeigt sich eine außerordentlich simple Bodenfiguration, deren sanfte Wellenbildung, nur durch ein paar senkrecht aufstrebende, dünn belaubte Baumstämme unterbrochen, das betrachtende Auge ins Weite hinausführt. In der Wahl der Farben ist der Umkreis einiger frisch und kräftig gegriffenen grünen und blauen Valeurs nicht überschritten worden. So geht die Anschauung bei Burnitz noch entschiedener, als selbst bei Dielmann und dessen Gefolgschaft geschehen, darauf aus, das Naturvorbild ohne jedes weitere Hinzutun in seiner vollen, erquickenden Unmittelbarkeit zu erfassen.

Es war nicht mehr als begreiflich, wenn diese, dem Herkommen gänzlich fremde Art zu sehen und zu gestalten nicht ohne weiteres die ungeteilte Zustimmung der einheimischen Kunstkreise fand, obschon sich hier die wenigsten auf die Dauer dem fesselnden Eindruck versagen konnten, der von den Werken des Meisters ausging, von ihrem inneren Wahrheitsgehalt wie von ihrem Stimmungsreiz, der in seinem zarten Silberton hin und wieder mit Corot wohl den Vergleich aushält. Dennoch hat Burnitz niemals im eigentlichen Sinne schulebildend gewirkt. Unter seinen Frankfurter Genossen fand er später einen treuen, wenn auch durchaus unabhängigen Partner in Hans Thoma. In früherer Zeit hat ihm Viktor Müller am nächsten gestanden, der sich auch in der Behandlung landschaftlicher Gegenstände von seinem Kolorit vieles angeeignet hat und der sich im übrigen zur selben Zeit mit ihm in die Lage versetzt



sah, die Reformideen, die er sich in Paris angeeignet hatte, gegen manches Wenn und Aber seiner deutschen Landsleute verteidigen zu müssen.

Die Ansichten, die Viktor Müller vertrat, waren wohl noch um einen Grad radikaler als die des befreundeten Landschaftsmalers. Sie folgten der von Gustave Courbet angegebenen Richtung, also der äußersten Linken unter den fortschrittlichen Parteien der damaligen französischen Schule. Courbets machtvolle Persönlichkeit hat unter allen Franzosen, die auf die Entwickelung der neueren Malerei in Deutschland eingewirkt haben, ohne Frage den am weitesten gehenden Einfluß ausgeübt, und er verdankte diesen Erfolg nicht am wenigsten der Entschiedenheit, mit der Viktor Müller für ihn eintrat. Die Beziehungen zwischen beiden Künstlern haben sich in Paris angebahnt, es geschah das jedoch nicht unmittelbar, sondern auf einem Umwege, der Müller zuerst mit einer mehr konservativ gerichteten Kunstweise in Fühlung brachte. Als er 1849 von Antwerpen aus nach Paris kam, ließ er sich zunächst in dem vortrefflich geleiteten Schüleratelier von Couture aufnehmen. Courbet fing damals eben erst an, von sich reden zu machen; die wechselvolle Geschichte seiner künstlerischen Großtaten war noch ein ungeschriebenes Buch. Dann aber hat Müller einige der wichtigsten Episoden dieser Geschichte aus nächster Nähe mit erlebt, und als er 1858 Paris verließ, kehrte er als ein ausgemachter Anhänger des großen „Malermeisters" nach Frankfurt zurück.

Die Wendung von Couture zu Courbet, die Viktor Müller im Laufe dieser Zeit in sich vollzog, hängt mit den Grundzügen seiner persönlichen Begabung aufs engste zusammen. In Coutures Art war ein Zug zum korrekten oder auch gebundenen Stil vorhanden, womit sich Müllers eigentliches Wesen nur zu einem Teile vertrug. Der Grundsatz, in dem Couture seine Leute bildete: „il ne faut faire que de belles choses",[49]) war für andere Naturen mehr als für die seine geschaffen. Dagegen waren es die starken sinnlichen Instinkte von Courbets malerischer Anschauung, für die sich seine eigene Anlage ohne weiteres empfänglich zeigte. Auch Courbets Technik, die mit ihren dick und fett übereinander gestrichenen oder gespachtelten Farbenschichten das völlige Hingenommensein von der Materie so drastisch fühlbar macht, hat Müller sich damals angeeignet, um nicht wieder von ihr abzugehen. So ist es nicht zu verwundern, wenn verschiedene von seinen älteren Sachen ganz und gar nach Courbet orientiert sind. Dahin gehört in erster Linie die „Liebesleid" genannte Gruppe eines in Lebensgröße gemalten, durch abendliche Dämmerung hinwandelnden Paares, ein nicht viel bekannt gewordenes Bild, das in den Besitz von Frankfurter Verwandten Müllers überging. Dieses groß gedachte Werk ist ganz in der dunklen Farbenreihe ausgeführt, der auch Courbets Neigung vorwiegend gehörte. Es ist ein echter Repräsentant der Pariser Zeit unseres Künstlers, aber auch ein später in Frankfurt gemalter Vorwurf aus Viktor Hugos Roman „Les Misérables" zeigt noch im szenischen Arrangement das eigentümliche warme Grün, wie man es aus Courbets Landschaften kennt. Und noch triumphiert dessen ganze impulsive Kraft in einem der Hauptwerke von Müllers Frankfurter Periode, der „Waldnymphe", die 1863 zuerst in München ausgestellt war, einer nicht ohne Derbheit, aber mit höchster Bravour durchgeführten Malerei des Fleisches. Später erfuhr der Courbetsche Realismus in Viktor Müllers



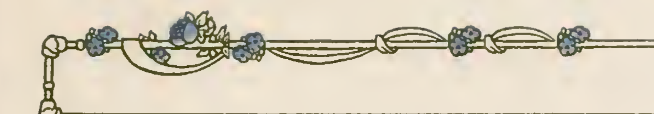
Schaffen eine merkliche Korrektur nach der gegenteiligen Richtung, nachdem mit dem Aufhören des persönlichen Umgangs auch der suggestive Einfluß von jener Seite her sich vermindert hatte. Entgegen dem ausschließlichen Hängen am sinnlich Faßbaren, das in Courbets Maxime: „Machen, was man sieht“, seinen sprechendsten Ausdruck fand, verlangt bei dem deutschen Künstler jetzt mit steigender Gewalt der Trieb der frei gestaltenden Phantasie nach seinem Rechte, genährt wohl auch durch eine ausgebreitete literarische Bildung, die ihn auszeichnete und die seine Einbildungskraft mit reichen dichterischen Konzeptionen füllte.

So trat in Müllers Tätigkeit mit der Zeit ein neues Verhältnis zwischen Idealität und Wirklichkeit an die Stelle des bisherigen. Und je höher hinauf die seelischen Momente wuchsen, die sich dem hervorbringenden Genius in ihm an die Seite stellten, um so vielseitiger entwickelten sich zugleich die Organe der Mitteilung, die ihm aus dem Handgebrauche seiner Kunst zuflossen. Mit einer wahren Prachtentfaltung wendet sich nun sein Kolorit zu den Sinnen des Beschauers; man glaubt die rauschende Orchestrierung eines Delacroix wieder aufgelebt zu sehen in den um die Mitte der sechziger Jahre entstandenen Wandbildern zur Geschichte des Ritters Hartmut von Cronberg, die vor einigen Jahren eine Zierde der Städelschen Galerie geworden sind (Tafel 42) oder in jenen Halbfiguren jugendlicher Heroinen, der Salome in der Nationalgalerie und verwandter Sujets, die noch im Besitze der Nachkommen des Künstlers sind. Aber weder in dem schmuckvollen Glanze solcher Schöpfungen von vorwiegend dekorativem Charakter, noch in den lyrischen Scherzen seiner Märchenbilder erschöpft sich sein künstlerischer Ehrgeiz. Weiter führt ihn die Ideenwelt der neueren dramatischen Dichtung, er tritt auch damit in die Fußtapfen des großen französischen Romantikers ein und will, daß neben der „Poesie der bloßen Erscheinungselemente“ auch die dichterische Kraft eines menschlich bedeutungsvollen Inhalts zu unverkürztem Ausdruck gelange. Dabei verleugnet er nach wie vor nicht die unabhängige künstlerische Gesinnung, die ihn immer geleitet hat. Ein Feind vor allem jeder äußerlichen Gewohnheit weiß er nichts von dem schablonenhaften Liniengefüge der spezifisch akademischen Überlieferung, dagegen führt er als ein Neues auch in die Historien von großem Stil, auf die sein Streben ausgeht, die Tonmalerei ein, die er sich gleichzeitig mit Anselm Feuerbach, wennschon in andrer grundsätzlicher Durchbildung, in der französischen Schule angeeignet hat. Der für den Bruckmann'schen Verlag begonnene Shakespearezyklus hat ihm noch in den letzten Jahren seines Lebens die Gelegenheit gegeben, seine Kunst in jener Richtung zu erproben. Romeo, wie er in stürmischer Umarmung bei Tagesanbruch von Julia scheidet, und Hamlet mit dem Schädel Yoricks in der Hand, versunken in den rätselvollen, schwankenden Zustand des Gemüts, der im nächsten Augenblick sein tragisches Geschick besiegeln wird, diese und andere Shakespearesche Szenen enthalten in Müllers Darstellung nichts, was so oder ähnlich schon einmal gegeben wäre, sie sind die reinste Äußerung eines persönlichen Sichversenkens in den Gegenstand, und eben hier verbindet sich auf wirksame Weise mit den gedanklich bestimmten Motiven auch die koloristische Fassung. Böcklin, der damals in München mit Viktor Müller viel verkehrte, hat als einer der ersten diese künstlerischen Intentionen anerkennend hervorgehoben, er hat im besonderen vor der eben vollendeten



Friedhofszene, die später vom Städelschen Institut erworben wurde, auf den überzeugenden Einklang aufmerksam gemacht, der zwischen dem poetischen Gehalt der Situation und der grau umflorten, wie mit Schwermut getränkten Haltung des Gesamttons gegeben ist.[50])

Wie gegen andere deutsche Künstler, die sich damals in der französischen Schule gebildet haben, hat sich auch gegen Viktor Müller, und zwar unter den Mitlebenden am heftigsten, der Vorwurf erhoben, daß er zugunsten eines fremden Scheines, den nationalen Kunstcharakter preisgegeben habe, der ihm besser geziemt hätte. Für uns, die wir das Bild jener nun schon um ein Menschenalter hinter uns liegenden Zeit mit ruhigerem Sinne und ganz objektiv betrachten können, fällt diese Anschuldigung in sich selbst zusammen. Wenn wir zu Müllers Zeit zahlreiche Deutsche und so auch ihn sich fremdländische Anregungen zu Nutze machen sehen, so handelt es sich dabei nicht um eine Verfehlung, die dem patriotischen Gewissen zur Last fiele, sondern lediglich um eine Entschließung, die ihm und anderen durch den Zustand des künstlerischen Unterrichtes in Deutschland nahegelegt, ja aufgedrungen war. Man mag der klassischen Romantik alle Wertschätzung entgegenbringen, die sie verdient, und wird ihr doch eine Anklage nicht ersparen können, die nämlich, daß sie zu sehr auf bestimmte technische Erfordernisse von oben herabgesehen und uns so in der eigentlichen Kunst des „Malenkönnens“ um ein oder mehrere Jahrzehnte zurückgebracht hat. Was durch den verstiegenen Idealismus Einzelner verloren war, mußte um die Mitte des Jahrhunderts in einer jüngeren Generation, wenn auch unter Opfern, zurückerobert werden. In Frankreich, wo man die Vervollkommnung der Mittel auf theoretischem Wege so wenig als den praktischen Drill des Studienmalens je aus den Augen verloren hatte, wo sogar in der Schule des abstrakten Klassizismus unter Jacques-Louis Davids Leitung die Arbeit nach dem lebenden Modell mit einem geradezu fanatischen Eifer betrieben wurde,[51]) war die moderne Öltechnik inzwischen auf einen Höhepunkt der Ausbildung gebracht worden, der die Pariser Meisterateliers zu vorbildlichen Instituten, nicht nur für Deutschland, sondern auch für das gesamte übrige Europa werden ließ. Dies zu begreifen und vor allem auch durch die Tat anzuerkennen war nichts mehr und nichts weniger als vernünftig. Und wenn man sich alle die damals in Frankreich geschulten Deutschen vergegenwärtigt, die ganze Linie entlang, die von Knaus bis zu Feuerbach und Henneberg oder Viktor Müller führt; wer möchte behaupten, daß sie drüben etwas an eigenen Werten eingebüßt hätten, was uns durch die Erneuerung der gesamten malerischen Anschauung, die mit ihnen in Deutschland einsetzt, nicht hundertfältig wiedergewonnen wäre? Die geschichtliche Bedeutung Viktor Müllers und namentlich die Bedeutung, welche die Tätigkeit seiner letzten Lebensjahre für die Münchener Kunst gehabt hat, gipfelt geradezu in dieser im wahren Sinne reformatorischen Wirksamkeit. Sie bewährte sich auf solche Weise allerdings zunächst nur in einer kleinen Gruppe jüngerer Künstler, welche sich mehr oder weniger lebhaft von der umgänglichen und mitteilsamen Persönlichkeit Müllers angezogen fühlten, aber es war dies ein Kreis, der eine Reihe auserwählter Männer einschloß, darunter auch zwei, deren Namen später wieder für Frankfurt eine besondere Bedeutung erlangen sollten, Thoma und Trübner. Durch die ungesuchte Propaganda, die Müller hier



ausübte, und die sich späterhin von da ausgehend in anderen, die sich anschlossen, in ebensovielen selbständigen Charakteren vermehrte und verjüngte, wurden neue Bahnen der Entwickelung tatsächlich aufgeschlossen, neue Wahrheiten des künstlerischen Ausdrucks und vor allen Dingen neue Möglichkeiten der farbigen Darstellung wurden gewonnen, die heute mit Recht zu den glänzendsten Errungenschaften der neueren deutschen Kunst gezählt werden. Adolf Bayersdorfer, der seinerzeit der literarische Wortführer jener kleinen, aber schlagfertigen Münchener Truppe war, hat schon damals mit scharf voraussehendem Blick auf diese bahnbrechende Bedeutung Viktor Müllers und der Seinen hingewiesen.[52]) Und unmittelbar nach dem 1871 erfolgten Tode des Künstlers fand dasselbe Bewußtsein in edelster Form seinen Ausdruck am Schlusse der tiefempfundenen Strophen, die Martin Greif[53]) der Trauer um den Dahingeschiedenen widmete:

„Doch schwinde, Gram! — dem Wahren zugewendet,
Mit kräft'gen Sinnen, rein und ungeschwächt,
Hat opfervoll er seine Bahn vollendet,
Vorangestellt dem ringenden Geschlecht.
In wirrer Zeit war er herabgesendet,
Zu zeugen für der Schönheit ewig' Recht,
Ein hell entglomm'ner Stern auf dunkeln Wegen,
Die Kommenden urmächtig anzuregen."

Die Zeit zu Ende der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sah außer den im vorhergehenden genannten Künstlern noch einige bedeutende Talente mehr in Frankfurt vereinigt, die durch die Pariser Schule hindurchgegangen waren. Wir nennen in erster Linie unter ihnen Wilhelm Lindenschmit, einen der vortrefflichsten Charaktere unter den Vertretern der damaligen deutschen Historienmalerei. Lindenschmit hat gleichzeitig mit Viktor Müller den Unterricht des Städelschen Instituts und später die Antwerpener und Pariser Studienzeit genossen, ist jedoch bereits 1853 nach Frankfurt zurückgekehrt, um später, im Jahre 1863, von dort nach München überzusiedeln. Wir nennen ferner Karl Hausmann, gleich den eben erwähnten beiden in Antwerpen und in Paris gebildet, von 1855 bis 1864 in Frankfurt tätig, dann als Direktor der Zeichenakademie in Hanau, ein bedeutendes koloristisches Talent, wenn auch die etwas überhitzte Farbengebung, die ihm eigen war, nicht immer angenehm an gewisse französische Modeliebhabereien seiner Zeit erinnert.

Und nicht nur durch Übertragungen solcher Art ist die künstlerische Aussaat von jenseits des Rheines nach Frankfurt gelangt. Eine Zeit lang hat auch der Meister, dem in Deutschland unter der jüngeren Generation wohl damals schon die meisten Sympathien gehörten, Gustave Courbet in eigener Person seine Werkstatt in Frankfurt aufgeschlagen. Es ist zwar wohl kaum zu bestreiten, daß der um rund zehn Jahre später in München erfolgte Besuch Courbets in seinen Wirkungen eine größere Tragweite gehabt hat. Dennoch war diese frühere Auslandreise, die ihn nach Frankfurt führte, von nicht geringerer Bedeutung für das einheimische Kunstleben dort und sie fügt sich nebenbei dem geschichtlichen Charakterbilde Courbets in überaus kennzeichnender Weise ein. Zu dem Streifzuge, den er 1858 nach Frankfurt unternahm, hatte der



Maler Lunteschütz, ein aus der Franche-Comté gebürtiger, damals seit langen Jahren am Orte ansässiger Landsmann des Künstlers, die erste Anregung gegeben. Die Reise galt vornehmlich der Ausbreitung seiner künstlerischen Ideen, die Courbet schon vorher in Aufsehen erregender Weise in Paris betrieben hatte und die er nun in Deutschland fortzusetzen gedachte. Er hatte sich in Frankfurt schon früher, im März 1852, durch eine in der Lederhalle veranstaltete Ausstellung eingeführt; da war das berühmte Gemälde des „Begräbnißes von Ornans" zu sehen gewesen, das mit dem gleich bekannten Bilde der „Steinklopfer" im Salon des Jahres 1851 dazu beigetragen hatte, die ersten stürmisch geführten literarischen Fehden über die neue, von Courbet inaugurierte „Demokratie in der Kunst" zu entfesseln. Eine zweite, im Frühjahr 1858 im Frankfurter Kunstverein arrangierte Courbet-Ausstellung enthielt das 1854 gemalte Bild der „Getreidesieberinnen", jetzt im Museum von Nantes, dann eines der famosen Jagdstücke des Meisters, mit einem Piqueur, der ins Horn stößt, und endlich eine Schneelandschaft.[54])

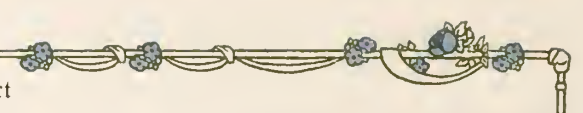
Courbets Aufenthalt in Frankfurt dauerte einige Monate; soweit die vorhandenen zuverlässigen Anhaltspunkte ergeben, war er im September 1858 dort und blieb bis in den Anfang des Jahres 1859 hinein. Viktor Müller teilte mit ihm sein Atelier, und er hat in dieser Zeit, wenn wir seinen eigenen, brieflich niedergelegten Worten glauben sollen, „wie ein Neger" gearbeitet. Zwei umfangreiche Gemälde des Künstlers, bekannt unter dem Namen des „Cerf forcé" und des „Combat de cerfs" sind damals in Frankfurt entstanden; das letztere befindet sich heute unter seinen Meisterwerken im Louvre-Museum, beide sind aus den Eindrücken einiger großen Jagden in der Umgegend hervorgegangen, zu denen Courbet, bekanntlich selbst ein leidenschaftlicher Jäger, eingeladen worden war. Von einigen anderen, gleichzeitig ausgeführten Arbeiten blieb eine Ansicht von Frankfurt mit der Mainbrücke in einheimischem Privatbesitz erhalten. Im übrigen gefiel sich der interessante Fremdling vortrefflich im Verkehr mit den einheimischen Künstlern, in deren Kreis er freundliche Aufnahme fand, und Staunen erregte dabei gerade so wie später in München die herkulische Gesundheit, mit der er allnächtlich bis in den frühen Morgen hinein beim Glase Bier auszuhalten pflegte. Der eigentliche Zweck seines Kommens blieb jedoch, wie es scheint, unerfüllt, die Zeit war damals noch nicht reif für ihn, und das Verständnis, das er für seine Kunst in Frankfurt fand, scheint sich, abgesehen von einigen wenigen Verkäufen oder Aufträgen, nicht viel über den engsten Kreis der Berufsgenossen hinaus erstreckt zu haben.

Unter den Frankfurter Künstlern hat sich jedoch einer, der Kupferstecher Angilbert Göbel, der schon in einigen früheren Versuchen Beweise einer nicht gewöhnlichen Begabung für die Malerei gegeben hatte, mit rückhaltloser Hingebung an Courbet angeschlossen. Die in lebensgroßen Figuren gemalte Bettlergruppe, die Göbel noch im selben Jahre vollendete (Tafel 41), ist ein geradezu überraschendes Zeugnis für die zwingende Gewalt, mit der sich die Energie und Fülle von Courbets Farbengebung in dem nur um zwei Jahre jüngeren deutschen Künstler ein förmliches Ebenbild geschaffen hat. Auch in seiner Zeichenweise hat sich Göbel, wie einige vortreffliche in Kreide ausgeführte Studienköpfe von ihm in der Sammlung des Städelschen Instituts erkennen lassen, das Courbet eigentümliche Verfahren mit dem breit ausgesponnenen Netzwerk seiner



Schraffierungen Zug für Zug zu eigen gemacht. In seiner Malerei hat dieser Künstler das erwähnte, unter dem unmittelbaren Eindruck von Courbets Persönlichkeit entstandene Werk nicht mehr zu überbieten vermocht, mancher ansehnlichen Leistung unerachtet, die ihm auch später noch gelang. Das Beste von seinem Können hat er selbst wieder auf seinen Schüler Richard Marstaller vererbt, dessen ausgezeichnete Genrebilder unter den gehaltvollsten Schöpfungen der damaligen Frankfurter Schule genannt zu werden verdienen.

Endlich schließen sich mit den Anfängen ihrer Kunst noch zwei an Jahren etwas jüngere Maler den unter französischem Einfluß gediehenen Frankfurter Kunstbestrebungen an: Otto Scholderer und Louis Eysen. In seiner Malerei ist Eysen verhältnismäßig spät, dann aber allerdings auf eine Weise hervorgetreten, die ihn als die selbständigste Persönlichkeit dieses gesamten Kreises neben Viktor Müller erscheinen läßt. Früher hat sich Scholderer entwickelt; wir begegnen ihm als einem ausgereiften, bald in Frankfurt, bald in Cronberg und bald auf Reisen tätigen Künstler, schon seit dem Anfang der sechziger Jahre. Soweit sie sich an französischer Art gebildet haben, sind beide, Scholderer und Eysen wiederum von Courbet ausgegangen. „Mein Mann ist Courbet", schreibt Eysen an eine ihm vertraute Persönlichkeit gelegentlich einer Studienreise nach Paris, die er in den Jahren 1869 und 1870 unternahm: „was sagst Du dazu, daß ich endlich dazu gekommen bin, diesem ersten Maler des Jahrhunderts die Hand zu drücken!"[55]) Bei Scholderer empfindet man die nach derselben Richtung weisenden Anregungen vor allen Dingen in einigen seiner zwischen 1860 und 1870 entstandenen eindrucksvollen Schwarzwaldlandschaften. Es ist das die erste Phase seiner künstlerischen Tätigkeit, die offenbar bedingt ist durch die Eindrücke einer 1857 bis 1859 nach Paris unternommenen Studienfahrt. Von 1868 bis 1870 hat Scholderer zum zweitenmale am gleichen Orte geweilt, hat damals aber vorzugsweise in dem mit Édouard Manet befreundeten Kreise verkehrt. Ein importantes Gemälde von Fantin-Latour, das unter dem Titel „Un Atelier aux Batignolles" im Salon des Jahres 1870 erschien[56]) und heute der Sammlung des Luxemburg-Museums angehört, bietet in der Hinsicht ein auch für uns interessantes geschichtliches Erinnerungsbild. Man sieht hier Manet im Vordergrunde an der Staffelei sitzen, umgeben von Zola, Monet, Renoir, Bazille und anderen Anhängern der von ihm geführten jugendlichen Künstlergemeinschaft, die sich damals als die realistische, später als die impressionistische bezeichnete, und hier, unter den Intimen des Manetschen Kreises ist auch Scholderer zu finden, er ist, von links gezählt, der erste in der Reihe der stehenden Figuren. Es hat sich damals insbesondere zwischen ihm und Fantin-Latour eine fürs Leben dauernde Freundschaft geknüpft, wie denn auch beide Künstler in ihrer feinen, zurückhaltenden und überaus sorgfältigen Arbeitsweise vieles gemein hatten. Unter den öffentlich zugänglichen Werken Scholderers legt namentlich das schöne und frühe, übrigens von Courbet schon ganz unabhängige Selbstbildnis, das neuerdings in die Galerie des Städelschen Instituts gelangt ist, für diese Wahlverwandtschaft das nachdrücklichste Zeugnis ab. Mit Manet und Fantin-Latour teilte Scholderer außerdem die Neigung zur Stillebenmalerei, und zwar ließ er sich dabei wie diese nicht selten an den denkbar schmucklosesten Arrangements von Blumen und Früchten genügen, die er mit

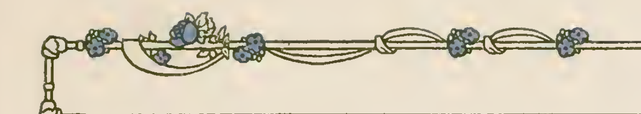


ungemein delikater Wertung der stofflichen Elemente wiederzugeben wußte. Nicht auf französische Einflüsse ist dagegen wahrscheinlich das lebensvoll gemalte Intérieur mit dem Violinspieler am Fenster, von 1861, zurückzuführen, das unter unsere Abbildungen aufgenommen ist (Tafel 43). Mit seiner treffenden und unbefangenen Beobachtung der vereinigten Wirkungen von Luft und Licht gehört dieses Bild in die Kategorie jener frühen und durchaus selbständig behandelten Probleme der Beleuchtung, in deren Art zu ungefähr derselben Zeit und schon vorher nicht wenige auf deutschem Boden und ohne nachweisbaren Zusammenhang mit gleichgerichteten französischen Versuchen gelöst worden sind. Will man jedoch, was nebenbei unverwehrt ist, irgend welche sonstige Beziehungen in dem Werke vermuten, so kann dafür nur Viktor Müller in Betracht kommen, mit dem Scholderer schon damals eng befreundet, später auch verschwägert gewesen ist, und an dessen Palette die farbige Behandlung des Bildes allerdings stark erinnert.

Louis Eysen hatte, ehe er in der Malerei seinen wahren Beruf erkannte, die Holzschneidekunst betrieben, erst bei Gelegenheit des oben erwähnten Studienaufenthaltes in Paris faßte er auf Schreyers Anraten den Entschluß, zu dem neuen Fache überzugehen, und unter Scholderers Anleitung, später in Bonnats Atelier, wurde der Grund zu seiner ferneren Ausbildung gelegt. Auch mit Leibl, der damals in Paris weilte, kam er vorübergehend in Berührung. Noch vor dem Kriege ließ sich dann der Künstler in Frankfurt und später in Cronberg nieder, bis ihn Gesundheitsrücksichten zwangen, seinen Wohnsitz nach Meran zu verlegen. In Frankfurt hat er in der letzten Zeit, die er dort zubrachte, noch die Niederlassung von Thoma miterlebt, auf den er große Stücke hielt und dessen Persönlichkeit auch seinem eigenen künstlerischen Naturell in hohem Maße entsprach. An Thoma erinnert er vornehmlich durch die bezeichnenden Züge einer Meisterschaft, die sich dem Beschauer nicht aufdrängt, sondern die sich suchen lassen will. Der solide Besitz an Technik, den Eysen von Paris mitbrachte, hat im übrigen nur zur Reife gebracht, was in ihm war; so ist er auch niemandes Nachahmer geworden; was er hat, hat er im wesentlichen aus sich selbst. In seinen Landschaften (Tafel 46), seinen Stilleben, wie in den prachtvollen lebensgroßen Studienköpfen, zu denen er sich die Modelle unter den Bauern der Meraner Gegend aussuchte, und wo immer er sonst seine fleißige Hand angelegt haben mag, überall tritt uns der nie ermüdende Trieb dieses Wirkens aus eigener Kraft entgegen: ein Auge, das durch kein Medium einer äußerlichen Gewohnheit oder Erziehung geblendet ist, ein zart empfindender und gerader Sinn, kurzum ein ganzer Künstler, an dem kein Falsch ist.

Architektur und Plastik in neuerer Zeit

Es gehört im Getriebe der ästhetischen Bildungsinteressen, von denen unsere Zeit erfüllt ist, zu den erfreulichen Erscheinungen, daß Künstler von solchen Eigenschaften wie die hier zuletzt genannten, die lange Zeit von der Gunst der öffentlichen Meinung nicht eben verwöhnt worden sind, nachgerade auch außerhalb der engeren Berufskreise, in denen man sie immer gekannt und geschätzt hat, verstanden zu werden anfangen. Möglich, daß diese Wendung zum besseren auf einen Fortschritt in der



künstlerischen Allgemeinbildung hinweist, der sich zugleich vollzogen haben könnte, gewiß, daß sie eine Probe darauf ist, wie eng sich das Streben jener Meister überhaupt mit zahlreichen Problemen berührt, die auch zu den gewichtigsten und ernstesten Lebensinteressen unserer heutigen Kunst gezählt werden.

Sollen wir die Reihe unserer geschichtlichen Rückblicke schließen, indem wir auch dieser gegenwärtigen Kunstübung mit einigen Worten gedenken, so mag zunächst daran erinnert werden, daß es, wie schon im Anfang unserer Ausführungen hervorgehoben wurde, die Aufgabe dieses und des folgenden, abschließenden Kapitels nicht sein kann, eine lückenlose Berichterstattung über das heutige Frankfurter Kunstschaffen und seine ausübenden Kräfte zu geben. Von vornherein liegt ja die Bestimmung dieser Zeilen nicht in der speziellen Künstlergeschichte, sondern in der Schilderung der schöpferischen Ideen von allgemeiner Bedeutung, die in der Entwickelung der einheimischen Kunsttätigkeit hervorgetreten sind und ihr zugleich ihre spezifische örtliche Färbung verliehen haben. Aber auch räumlich sehen wir uns in der Ausdehnung unserer Mitteilungen gebunden, und das aus einem ebenso naheliegenden Grunde. Unter den im Kunstverein seit mehreren Jahren regelmäßig wiederkehrenden Gesamtausstellungen der einheimischen Künstlerschaft wies bereits die zweite, die am Schlusse des für uns in Betracht kommenden Zeitraumes, im Jahre 1900 stattfand, nicht weniger als 123 Künstlernamen mit 212 von der Jury zugelassenen Werken auf, die Baukünstler uneingerechnet, die sich an diesen Ausstellungen nicht zu beteiligen pflegen. Es müßte auf Kosten des an zweiter Stelle folgenden Nachschlagebuchs geschehen, wollten wir schon hier die Summe aller dieser Namen und der hinter ihnen stehenden Arbeitsleistung in Form einer erschöpfenden Darstellung vorführen.

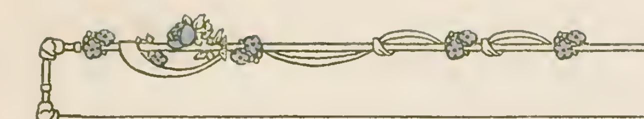
Mehr als vierzig Jahre sind vergangen, seitdem das alte Frankfurt, dessen künstlerische Strebungen und Schöpfungen uns bisher beschäftigt haben, zu bestehen aufgehört hat. Aus dem alten ist ein neues Frankfurt geworden, das sich in mehr als einer Hinsicht von dem, was es einst war, unterscheidet. Keine Frage, daß die frühere Stellung der Freien Stadt als Sitz des Deutschen Bundestages und als Mittelpunkt eines politischen Lebens, in dem die Fäden eines weit ausgebreiteten diplomatischen Verkehrs ineinanderliefen, ihrem gemeinen Wesen ein bestimmtes aristokratisches und zugleich repräsentatives Gepräge gab, das die Tage der einstigen staatlichen Autonomie nicht überdauert hat. Geblieben ist dagegen auch in der folgenden Zeit die einzigartige wirtschaftliche Bedeutung, die den Ort von alters her zum wichtigsten Verkehrs- und Handelszentrum Westdeutschlands gemacht hat, und es bedarf in diesem Zusammenhange kaum der Erwähnung, in welch hervorragendem Maße Frankfurt, im Besitze dieser bevorzugten Lage, an dem allgemeinen Aufschwung des Erwerbslebens beteiligt gewesen ist, der alsdann seit den Ereignissen des Jahres 1870 eingesetzt hat. Im Gefolge dieser steigenden Prosperität ist das äußere Bild der Stadt andauernden und weitgehenden Veränderungen unterworfen gewesen, und es ist zunächst unsere Aufgabe, diesen Wandlungen zu folgen, insoweit daran künstlerische Kräfte beteiligt waren.

Die Tätigkeit, die sich in Straßendurchbrüchen, Kai- und Hafenanlagen, Monumental- und Wohnhausbauten, ja in der Neugründung ganzer Stadtteile in diesen



letzten Dezennien in Frankfurt vollzogen hat, gab der Entfaltung hervorragender architektonischer Talente vielfältigen Anlaß. Was im großen und ganzen den künstlerischen Charakter der auf diese Weise entstandenen Neuschöpfungen anlangt, so entbehrt er zwar keineswegs der wünschbaren individuellen Eigenart, er ordnet sich jedoch formell denjenigen Phasen der Stilbildung ein, welche auch die Gesamtentwickelung der deutschen Baukunst in demselben Zeitraum durchlaufen hat. Es ist eine weit bekannte und nicht zu leugnende Tatsache, daß diese Entwickelung auf ausgedehnten Entlehnungen von älteren historischen Stilformen beruht. Dagegen ist es ein ebensoweit verbreitetes Vorurteil, zu glauben, daß diese stilistische Abhängigkeit das einzige Merkmal sei, das in Zukunft einmal die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts kennzeichnen werde, während es dieser in mancher anderen Hinsicht, wie z. B. in der Ableitung neuer Grundrißgedanken, neuer Zweckformen überhaupt aus den modernen Verkehrs- und Lebensbedingungen, keineswegs an selbständiger produktiver Eigenart gefehlt hat. Immerhin wird jede dieser Zeit gewidmete baugeschichtliche Übersicht, auch wenn sie sich im engsten Rahmen eines einzigen Stadtbildes bewegt, mit Fug und Recht an die überall zutage tretende geschichtliche Filiation anknüpfen, wie ja auch in einem früheren Abschnitt dieser Betrachtungen bereits einmal geschehen ist. Allgemein ist dabei zu beobachten, wie der Gegensatz zwischen klassischer und romantischer Grundrichtung, der sich in der Baukunst der ersten Hälfte des Jahrhunderts geltend zu machen anfing, noch lange und nahezu bis an den heutigen Tag wirksam geblieben ist, nur mit dem Unterschiede, daß in dem überlieferten Antagonismus der Stile die anfänglich streng antikisierende Geschmacksrichtung auf der einen Seite allmählich durch die reichere und freiere Klassik der italienischen Renaissance verdrängt wurde, während auf der andern Seite auch die Gotik von dem unbeugsamen Dogmatismus, in dem sie zuerst gepflegt wurde, zu den handlicheren gemischten Stilformen der sogenannten nordischen Frührenaissance überging.

Zum theoretischen Studium wie zur praktischen Wiederbelebung der reinen Gotik haben die großen Dombauwerkstätten, wie sie in Köln, in Regensburg u. a. O. zum Zwecke umfassender Restaurierungsarbeiten ins Leben gerufen wurden, vieles beigetragen. Auch Frankfurt hat in dieser Weise zur gotischen Stilphase der neueren deutschen Baukunst nicht unwesentlich beigesteuert, nachdem durch den verheerenden Brand des Domes im Jahre 1867 die Berufung eines der hervorragendsten damaligen Gotiker, Franz Joseph Denzinger veranlaßt worden war, der den Wiederaufbau des zerstörten Gotteshauses übernahm und in den Jahren 1869 bis 1879 durchführte. Denzinger hat seine Aufgabe vortrefflich gelöst, und weitere fruchtbringende Anregungen sind von seinem Werke ausgegangen. Von den Gehilfen, die dabei unter seiner Leitung beschäftigt waren, ist am entschiedensten Max Meckel, der sich später in Freiburg i. B. niederließ, in die Pflege der gotischen Überlieferungen eingetreten. Meckel ist in Frankfurt noch des öfteren, zuletzt bei dem Umbau des Römers beschäftigt gewesen, dessen neue Fassade von ihm herrührt. An dem Verdienst der inneren Ausstattung des wiederhergestellten Domes, die in den Jahren 1882 bis 1890 vor sich ging, fällt der Hauptanteil dem Frankfurter Architekten Alexander Linnemann und dem Maler Edward von Steinle zu, deren gemeinsame Schöpfung die farbige



Innendekoration ist. Für die Figurenkomposition der Wandbilder hat Steinle die Entwürfe geliefert, während der ornamentale Schmuck der Wände, der Gewölbe und der vier Hauptpfeiler nebst dem Gehäuse der Orgel von Linnemann herrührt. Auch diese Arbeiten sind in mustergültiger Weise zur Ausführung gelangt. Man hat insbesondere gegenüber dem verantwortungsvollsten Teil der hier gelösten Aufgabe, der dekorativen Schöpfung Linnemanns, nicht wie leider sonst so oft bei derartigen Restaurationsversuchen das Gefühl, als stünde man einer nur scheinbar wiederbelebten, in Wirklichkeit aber abgestorbenen Kunst gegenüber, sondern die vollendete „Stilechtheit" dieser Schmuckformen ist wirklich aus dem Geist der alten Meister hervorgegangen, und obwohl sie den Phantasiereichtum und das gesunde, derbe Lebensgefühl der alten Zeit unverkürzt zum Ausdruck bringt, ist sie doch voll frischer, ursprünglicher und im besten Sinne „moderner" Eigenart.

Ebenso haben Steinle und Linnemann bei der Herstellung der neuen Glasfenster des Domes als die in erster Linie maßgebenden Persönlichkeiten zusammengewirkt, und zwar nachdem sie sich schon vorher bei einem anderen umfänglichen Werke gleicher Art die Hände gereicht hatten. Nach der Restaurierung der interessanten, aus dem sechzehnten Jahrhundert stammenden Frankfurter Katharinenkirche, die 1879 beendet war, erhielten beide Künstler gemeinsam den Auftrag, die Kartons für vier Glasfenster der Südseite dieser Kirche zu entwerfen, wobei ebenso wie bei den Wandmalereien des Domes der figürliche Teil auf Steinle, der ornamentale auf Linnemann entfiel. Das meiste daran ist, wie auch unsere Abbildungen von zweien der Kartons (Tafel 35) erkennen lassen, von Linnemann geschehen. Die prächtig durchgebildete architektonische Anlage wie die ornamentalen Einzelheiten, die sich in diesem Falle hinsichtlich des Stiles den edelsten Denkmälern der deutsch-niederländischen Glasmalerkunst der Renaissance anschließen, sind ein charakteristisches Beispiel der reichen und kühnen Erfindungsgabe ihres Urhebers. Außerdem verdienen die nach diesen Kartons ausgeführten Fenster noch ein besonderes Interesse dadurch, daß sie zu den frühesten Versuchen gehören, die in unserer Zeit gemacht wurden, um die Tiefe und Leuchtkraft des mittelalterlichen farbigen Glasflusses mit den technischen Mitteln von heute wiederzuerreichen.

Linnemann wandte sich später, indem er seiner baukünstlerischen Tätigkeit entsagte, ausschließlich der Glasmalerei zu. Seine Schöpfungen auf diesem Gebiete, die über ganz Deutschland verbreitet sind, gehören, wie bekannt, in ihrer Branche zu den allerhervorragendsten Erzeugnissen der neueren Zeit. Und sie haben eine auch noch ferner andauernde erfreuliche Entwickelung dieses Kunstzweiges in Frankfurt angebahnt, wo reichbegabte Künstler, wie der unlängst verstorbene Albert Lüthi und die eigenen Söhne Linnemanns, Rudolf und Otto Linnemann, in dessen Fußtapfen eintraten. Aber nicht allein diesem monumentalen Kunstzweige hat der Meister seine seltenen Kräfte gewidmet, auch in einer Menge von gewerblichen Betrieben hat er anspornend und bildend durch Anfertigung von künstlerisch vollendeten Entwürfen gewirkt. Und mit besonderem Rechte rühmte man an diesen letzten Arbeiten wie immer nicht nur die Originalität seiner Einbildungskraft, sondern auch die Folgerichtigkeit der Stilbildung, die immer aus der intimsten Kenntnis des Materials und der Bedingnisse seiner handwerklichen Bearbeitung hergeleitet war.



Linnemann hat die Werke, die seinen Ruf vorzugsweise begründet haben, im Rahmen der gotischen Stilweise ausgeführt, er hat sich jedoch, wie wir ja auch an einem Beispiele schon gesehen haben, keineswegs an dieser allein genügen lassen, hat vielmehr kein Bedenken getragen, je nach Bedarf auch zu späteren Stilformen überzugehen. Was hier in der Betätigung eines einzelnen Ingeniums von außergewöhnlicher Begabung vor sich ging, ist jedoch nur ein Gegenbild des Entwickelungsganges, den die gotische Bewegung des vorigen Jahrhunderts auch im großen und ganzen, und zwar zu ihrem eigenen Vorteil, genommen hat. Indem sich jene neuere Gotik auf die Dauer so wenig wie der Klassizismus an seinem Teile ablehnend gegen die erweiterten Gestaltungsmöglichkeiten zeigte, die in der Wiederaufnahme der Renaissance gegeben waren, erhielt sie zugleich sich selbst lebensfähig, ja sie entwickelte erst in dieser Metamorphose ihre volle praktische Wirksamkeit; denn die sogenannte deutsche Renaissance, zu der jene ältere Überlieferung im Laufe der Jahre überging, ist ja eigentlich nichts anderes, als eine den veränderten Kulturformen eines jüngeren Zeitalters angepaßte Gotik. Was aber die grundlegenden Forderungen der gotischen Bauweise sind, einmal daß jede bauliche Anlage sich aus ihrer Zweckbestimmung entwickeln solle, und sodann, daß über die äußere Formgebung allein die konstruktiven und die stofflichen Faktoren zu entscheiden haben, diese Forderungen sind nun erst durch die Vermittelung unserer neudeutschen Renaissance aufs neue zu nahezu unbestrittener Geltung gelangt. Es sind das allerdings Grundsätze, die sich nicht ohne Widerspruch zu finden durchgesetzt haben. Ihre Gegner fanden sie auf Seiten der Anhänger der näher mit der Antike zusammenhängenden italienischen Renaissanceform: der alte Gegensatz von klassischem und romantischem Ideal macht sich in diesem Widerstreit noch einmal geltend, aber es ist der letzte Zwist, der zwischen beiden zum Austrag gebracht worden ist.

Von den verschiedenen Wandlungen des Geschmacks, die sich aus diesen Vorgängen ergaben, wie von einigen der Folgen, die endlich unserer eigenen jüngsten Zeit daraus erwachsen sind, gibt das Frankfurter Bauwesen der letzten Jahrzehnte ein anschauliches Bild. Zunächst ist die Zeit, die dem Niedergang des Hellenismus folgte, gekennzeichnet durch das Aufblühen jener neuen Klassizität, die auf der Grundlage der italienischen Renaissancekunst erwuchs. Das Ziel dieser neueren Richtung lag im Gegensatz zu der unverhüllten Zweckdienlichkeit der Gotik in einer Idealität der schönen Form, die sich selbst Zweck ist und die mit dem nackten Bedürfnis auch das Stoffliche soviel als möglich vergessen zu lassen sucht. So etwa ließe sich nach den Ausführungen ihres genialsten Vertreters Gottfried Semper ihr Streben kennzeichnen, wenn wir dasselbe auf eine kurze theoretische Formel bringen wollten. Die Mannigfaltigkeit der modernen Lebens- und Arbeitsbedürfnisse, denen sich dieser neue Idealstil nicht in ausreichendem Maße anzupassen vermochte, hat wohl am meisten dazu beigetragen, daß seine Bahn allmählich wieder verlassen worden ist. Das hindert jedoch nicht, daß Einzelleistungen von bleibendem künstlerischem Werte aus dieser italisierenden Renaissancebewegung hervorgegangen sind. Und im besonderen ist die Frankfurter Baukunst der sechziger und siebziger Jahre dazu angetan, unserem Bewußtsein diese Tatsache gegenwärtig zu erhalten. Welche Bedeutung gerade Frankfurt in jener Zeit durch den frischen und großartigen Zug seiner baukünstlerischen Unternehmungen für sich in Anspruch nehmen



durfte, ist ja übrigens auch durch einen der berufensten Kritiker, Cornelius Gurlitt, noch vor nicht langer Zeit an anderer Stelle aufs nachdrücklichste hervorgehoben worden.[57])

Als ein erstes gewichtiges Denkmal der neuen Baugesinnung hat im Jahre 1858 Heinrich Burnitz die städtischen Geschäftshäuser an dem von der Liebfrauenstraße nach dem Liebfrauenberge führenden Durchbruche errichtet. Wie alles Neue wurde auch die in rotem Mainsandstein nach dem Vorbilde der venezianischen Renaissance ausgeführte Fassade dieser Gebäude von manchen Seiten mit Kopfschütteln aufgenommen, und der Volkswitz belegte sie mit dem Namen „Malakoff". Aber längst hat das offenbare künstlerische Verdienst dieser Schöpfung die Zweifel besiegt, die sich dagegen erhoben; auch die grundsätzliche Bedeutung, die dem Werke durch die Verwendung echten Materials anstatt des früher bevorzugten Putzbaues zukommt, hat inzwischen allgemeine Anerkennung gefunden. War Burnitz der erste gewesen, der in Frankfurt nachdrücklich für die Renaissance-Bauweise eintrat, so fand er bald gewichtige Parteigänger in verschiedenen Anhängern der Semperschen Schule, die hier ungehindert den ganzen Reichtum der neuen Baugedanken ausbreiten durften, während dieselben Ideen sich anderwärts erst mühsam gegen ältere Vorurteile durchringen mußten. Es traf sich günstig für sie, daß eben damals angesichts der wachsenden Bedürfnisse des öffentlichen Verkehrs eine Anzahl von Monumentalbauten erforderlich wurde, durch die den vorhandenen Kräften dankbare und ihrer würdige Aufgaben von vornherein sicher waren. Unter den Schülern Sempers, die an diesen bedeutungsvollen Unternehmungen beteiligt waren, haben wir zunächst Oskar Sommer zu nennen, der mit Burnitz gemeinsam von 1874 bis 1879 den palladianischen Prachtbau des neuen Börsengebäudes (Tafel 31) schuf, und dessen hervorragendste künstlerische Einzelleistung das 1874 bis 1878 entstandene Galeriegebäude des Städelschen Institutes ist (Tafel 32). Die in reichem venezianischem Prunkstil gehaltene Fassade, wie die Grundrißbildung sind an diesem letzten Werke nicht unbeeinflußt von Sempers berühmtem Dresdener Galeriebau, doch ist die innere Raumdisposition mit mehr Glück, als bei diesem später geschah, entworfen und durchgeführt. Den Dank der Städelschen Stiftung hat Sommer sich außerdem durch eine langjährige Lehrtätigkeit erworben, die er an deren Unterrichtsanstalt von 1870 bis zu seinem 1894 erfolgten Tode ausgeübt hat. In der Leitung der Bauschule des Städelschen Kunstinstituts ist ihm als eine bewährte und verdiente einheimische Kraft Wilhelm Manchot gefolgt, der seitdem dieses Amt gleich sachkundig und aufopferungsvoll versieht.

Aus Sempers Schule sind auch Karl Mylius und Alfred Bluntschli hervorgegangen, die Erbauer des Frankfurter Hofes, von dem noch heute gilt, was ein kundiger Beurteiler schon vor zwanzig Jahren aussprach, als er ihn den vornehmsten modernen Gasthofbau nannte. Den siebziger Jahren gehört wie dieses Werk auch das von Heinrich Theodor Schmidt neuerbaute Gesellschaftshaus des Palmengartens an, das in seinem Äußeren zwar schon den später ziemlich allgemein erfolgten Übergang von der italienischen zur nordischen Renaissance ankündigt, das aber an sich zu den eindrucksvollsten Denkmälern der damals in Frankfurt herrschenden Geschmacksbildung gehört. Als ein besonders glänzender Typus der aus der italienischen



Renaissance hervorgegangenen Klassik möge hier endlich das 1880 vollendete Opernhaus Erwähnung finden, wennschon dessen Entwurf nicht von einem einheimischen Architekten, sondern von Richard Lucae herrührt, der in Berlin als Vorkämpfer der Renaissance eine ähnliche Stellung eingenommen hat, wie die genannten Baukünstler in Frankfurt.

Vergleicht man die Kostbarkeit des Materials, die edlen Schmuckformen, die solide Detailarbeit dieser neueren Frankfurter Monumentalbauten mit den soviel anspruchsloseren Erzeugnissen der öffentlichen Baukunst früherer Jahrzehnte, so empfindet man deutlich, wie tief der geschichtliche Umwandlungsprozeß gegriffen hat, der dazwischen liegt. Noch eindringlicher aber macht sich diese Wandlung fühlbar, wenn man sich die Beispiele des zunehmenden materiellen Aufwandes wie des wachsenden künstlerischen Geschmacks nicht nur an den monumentalen, sondern auch an den privaten Bauunternehmungen der Wohn- und Geschäftshäuser vor Augen gestellt sieht, die gleichzeitig entstanden. Das ganze Viertel, das sich um die Friedensstraße, die Bethmann- und Kirchnerstraße und den älteren Teil der Kaiserstraße gruppiert, ist die Schöpfung jener für Frankfurt so wichtigen Bauperiode, die in den siebziger Jahren ihren Anfang nahm. Wir müssen uns hier versagen, auf Einzelheiten näher einzugehen und uns an der Nennung der hauptsächlich beteiligten Baukünstler genügen lassen, unter denen neben den schon erwähnten Namen von Burnitz, Bluntschli, Mylius und Schmidt die von Adolf Haenle, Franz von Hoven, Hermann Ritter, Simon Ravenstein und Christoph Welb die am meisten bekannten und geschätzten sein dürften. Vor allem aber ist hier eines Meisters zu gedenken, dessen Name immer mit Stolz in der Geschichte der Frankfurter wie der deutschen Baukunst überhaupt genannt werden wird, das ist Paul Wallot, der von 1868 bis 1883 in Frankfurt gelebt und gewirkt hat. Auf den gewaltigen Monumentalstil, der seine eigenste, inhaltschwere Schöpfung ist, hat sich Wallot allerdings erst später durch die Ausführung des Reichstagsgebäudes in Berlin hingeführt gesehen. Aber die persönlichen Grundlagen des eminenten bildnerischen Vermögens, das sich dort in wuchtiger Größe und Prachtentfaltung ausleben durfte, lassen sich unschwer auch in seinen älteren Frankfurter Privatbauten wieder erkennen: die klare Gedankenarbeit im ganzen, die sinnvollen Kontraste zwischen konstruktiv wirksamen und schmückenden Formen im einzelnen, in allem aber das starke und nie versagende Schönheitsgefühl. In der durch ihre drei Giebel weithin bemerkbaren Häusergruppe Kaiserstraße 8, 10 und 10a und in dem leider durch spätere gewaltsame Änderungen beeinträchtigten Wohnhause Kaiserstraße 25 gelangen diese Eigenschaften wohl am lebhaftesten zum Ausdruck, sie verfehlen aber ihres Reizes auch nicht in Werken von beschränkterem Umfang, wie beispielsweise in dem feinen kleinen Wohnhausbau Friedensstraße 3, den wir unseren Abbildungen einfügen durften (Tafel 33).

Den künstlerischen Intentionen, wie sie in den siebziger Jahren in Frankfurt vorherrschend waren, schließt sich im wesentlichen auch die Bautätigkeit der beiden folgenden Jahrzehnte an, die an glänzenden monumentalen Werken den schon erwähnten die 1891 vollendeten Gebäude der Frankfurter Bank von Hermann Ritter und der Darmstädter Bank von Neher und v. Kauffmann als Schöpfungen einheimischer Architekten hinzugefügt haben, während der 1888 vollendete Hauptbahnhof, in



seiner Art als eine der bedeutendsten Leistungen neuerer Zeiten anerkannt, von dem Berliner Baumeister Hermann Eggert herrührt. Wir erwähnen im Anschluß daran als weitere in Frankfurt entstandene Werke von Berliner Architekten den imposanten Bau der Versicherungsgesellschaft Germania am Roßmarkt von Kayser und v. Großheim, und die um die Mitte der neunziger Jahre entstandene neue Peterskirche, letztere neben v. Kauffmanns Lutherkirche eine besonders reizvolle Schöpfung im Gebiete des modernen protestantischen Kirchenbaues und sehr bezeichnend zugleich für die eminente künstlerische Begabung ihres Erbauers Hans Grisebach, der in Berlin bekanntlich einer im Geschmack der französisch-niederländischen Renaissance aus den konstruktiven Grundlagen der Gotik abgeleiteten Stilbewegung erfolgreich vorangeschritten ist.

In ihrer stilistischen Entwickelung zeigt die jüngste Zeit in Frankfurt sowohl im öffentlichen wie im privaten Bauwesen teils ein Eintreten in die Wege der frei im Sinne der Berliner Schule gehandhabten neuesten Gotik, teils weist sie die konsequente Fortbildung der früheren Vorliebe für die Renaissance zu den im geschichtlichen Verlaufe folgenden Stilen des Barock, des Rokoko und des Neoklassizismus auf. In der einst von Berlin und München ausgegangenen deutschen Renaissance, in der neben Heinrich Theodor Schmidt und Paul Wallot auch andere Künstler wie Haenle, von Hoven, Lüthi, Ludwig Neher in Frankfurt Hervorragendes geschaffen haben, ist da und dort bis in die neueste Zeit hinein weitergearbeit worden. In geschmackvoller Anwendung der neuklassischen Kunstformen des achtzehnten und und des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts hat sich namentlich Aage v. Kauffmann hervorgetan. Die Frankfurter Bautätigkeit weist in dieser ihrer neuesten Entwickelung Erscheinungen auf, die sich ähnlich in der baulichen Ausgestaltung der meisten preußischen Großstädte, Berlin obenan, wiederholen. Auch einzelne bedauerliche Züge, wie namentlich die Verflachung in gedankenlose Typik sind in Fällen, wo eine von künstlerischen Interessen nicht geleitete Bauspekulation das letzte Wort zu sagen hatte, in Frankfurt ebenso empfindlich hervorgetreten, wie an anderen Orten, und nicht nur in Preußen. Wir leiden da im Norden wie im Süden alle an demselben Übel.

Auf vorwiegend süddeutschen Neigungen beruht dagegen eine erfreuliche Besonderheit, die in den Frankfurter Kunstbauten der letzten Jahre hervorgetreten ist, indem man mehr, als früher geschehen, in der Anwendung historischer Bauformen auf die alten volkstümlichen Gepflogenheiten der engeren heimatlichen Umgebung Rücksicht nimmt. Gerade in Frankfurt, wo an charaktervollen Bauschöpfungen aus alter Zeit kein Mangel ist, hat diese Bewegung einen überaus dankbaren Boden gefunden und die seit lange geübte heimische Denkmälerkunde, in der neben Reiffenstein auch andere vortreffliche Architekturzeichner, wie insbesondere der feinsinnige Otto Lindheimer verdienstliche Mitarbeit geleistet haben, hat ihr auf wirksame Weise den Weg bereitet. Man begegnet jetzt namentlich im Villenbau häufiger als vordem der Wiederaufnahme von spezifisch heimatlichen Motiven, wobei auch die alteinheimische Technik der Schieferverkleidung gebührend herangezogen wird. Als einer der schmuckvollsten und zugleich als der umfänglichste unter den neueren Wohnhausbauten dieser Art



möge hier die in der Nähe des Forsthauses gelegene Manskopfsche Villa besonders hervorgehoben sein, deren Erbauer von Hoven ist. In monumentaler Form haben dieselben Bestrebungen in den neuen, an den Römer anschließenden Verwaltungsgebäuden der Stadt Frankfurt, der gemeinsamen Schöpfung von Hovens und Nehers, ihren beredtesten Ausdruck gefunden (Tafel 34).

Als eine bezeichnende Eigentümlichkeit des in Frankfurt herrschenden Geschmacks darf es wohl ferner angesehen werden, daß eine bekannte baukünstlerische Tendenz unserer Tage, die aus den Elementen der sogenannten „reinen Linie" einen neuen Zweckstil zu konstruieren sucht, hier so gut wie keine Aufnahme gefunden hat. Vielmehr bewegt man sich hier mit Vorliebe, wenn auch ohne ängstliche Nachahmung, auf dem Boden der geschichtlich überlieferten Formenwelt, wie namentlich die zuletzt erschlossenen Villenviertel an der Forsthausstraße und im Süden der Bockenheimer Landstraße in zahlreichen anziehenden Beispielen erkennen lassen, an deren Ausführung unter anderen die Architekten Neher und v. Kauffmann, sowie Alfred Günther, Alexander Lersner und Friedrich Sander beteiligt gewesen sind. Vielleicht, daß noch einmal auch hier sich eine bestimmte mittlere Richtung Bahn bricht, in der im Kunstgebiet des deutschen Südens die Bauschulen von München und Stuttgart bisher vorangegangen sind, eine Richtung, die den Eingebungen jener neuesten Raumkunst, soweit sie wirkliche Originalität und Selbständigkeit besitzen, Rechnung trägt, ohne doch aus der durch Vernunft und Herkommen geschaffenen Kontinuität der geschichtlichen Entwickelung hinauszustreben. Im allgemeinen aber kennzeichnet sich die Frankfurter Art, und ohne Zweifel ebensosehr auf Seiten der Baukünstler wie der Bauherren, durch einen ausgesprochen konservativen Zug, wie dies wohl immer und überall der Fall sein wird, wo das Erbe eines von alter Zeit überlieferten hohen Wohlstandes die Basis der äußeren Lebenshaltung und ihrer künstlerischen Ausdrucksformen bildet.

Man denkt gemeinhin, wenn von Architektur die Rede ist, nur an den jedem sichtbaren Außenbau, und wenn sich hier mit Gewißheit der Satz bewährt, daß, wer an der Straße baut, sich gefallen lassen muß, daß die Leute darüber reden, so mag es um so mehr auffallen, wie wenig in der Regel daneben von den ebenso wichtigen Aufgaben die Rede ist, die der Baukunst im Innern des Hauses zufallen. Allgemein dringt man allerdings heute darauf, daß dem ausführenden Architekten nicht an der Schwelle seines eigenen Baues Halt geboten, sondern daß vielmehr er in erster Linie für jegliche Frage auch der inneren Ausstattung zu Rate gezogen werde. Allein dieser Grundsatz hat sich doch in neuerer Zeit erst verhältnismäßig spät Bahn gebrochen, und die Zeiten liegen noch nicht so gar weit hinter uns, wo der Tapezierer als die eigentliche Autorität in Sachen der raumschmückenden Innenausstattung galt. Man hat es in Frankfurt in der Beziehung lange Zeit nicht anders gemacht als anderwärts, jedoch ist man hier mit am frühesten zu der einzig richtigen und auch in älteren Stilperioden stets beobachteten Gepflogenheit zurückgekehrt, daß große und wichtige Aufgaben der Innendekoration dem Baumeister übergeben werden. Schon seit Burnitz ist es wieder üblich geworden, daß den Architekten die Gelegenheit, ihre Gaben auch in dieser Richtung zu betätigen, nicht vorenthalten wird. Ein bedeutender Arbeitsanteil



fiel hierbei naturgemäß auch dem Frankfurter Kunstgewerbe zu, das vor allem seit der Gründung des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins im Jahre 1877 und der 1879 erfolgten Berufung von Ferdinand Luthmer an die Spitze der Kunstgewerbeschule vielseitig und kräftig aufgeblüht ist. Auf Luthmer selbst geht eine Reihe der vornehmsten und geschmackvollsten Inneneinrichtungen zurück, die in der seither verflossenen Zeit entstanden sind. Seiner Einwirkung durch die Beisteuer ornamentaler Vorbilder und Entwürfe verdanken aber auch zahlreiche gewerbliche Betriebe, insbesondere auf den Gebieten der Buchausstattung und der Edelschmiedekunst die heilsamste mittelbare und unmittelbare Förderung, worauf zurückzukommen uns weiter unten noch einmal Gelegenheit geboten sein wird.

Hand in Hand mit dem bemerkenswerten Aufschwung der Frankfurter Architektur seit 1870 läßt sich eine zunehmende Betätigung auch der Bildhauerkunst wahrnehmen, hervorgerufen zunächst durch den Bedarf an dekorativer Steinplastik, den zahlreiche der neu entstehenden Monumentalbauten mit sich brachten. Die neue Börse, das Opernhaus, das Städelsche Galeriegebäude, später sodann die unter Wolffs Leitung erfolgte Erweiterung der Stadtbibliothek und in jüngster Zeit der plastische Schmuck der Rathausneubauten und des von Seeling errichteten neuen Schauspielhauses, diese und andere Unternehmungen boten der einheimischen Plastik wiederholt die Gelegenheit, ihre besten Kräfte zu erproben. Am meisten gab unter den erwähnten Bauten ohne Zweifel das Opernhaus zu tun, wo nicht nur am Außenbau, sondern auch für die Zwecke der Innendekoration weitgehende, auf plastischen Schmuck gerichtete Ansprüche zu befriedigen waren. Von Kauperts Arbeit für den südlichen Giebel des Oberbaues ist schon früher die Rede gewesen. Aus der Reihe der jüngern Frankfurter Bildhauer waren außerdem am Opernhause beschäftigt: Gustav Herold mit zwei Eckfiguren am Hauptgiebel des Unterbaues und einer Goethestatue in der darunter gelegenen Loggia, Friedrich Schierholz mit dem Seitenstück der zuletzt genannten Figur, einem Standbilde Mozarts, und einer Figurengruppe auf dem Nordgiebel des Oberbaues, dessen Relief, eine Allegorie des menschlichen Schicksals, ein Hauptwerk von Carl Rumpf ist, ferner im Innern des Hauses außer den Genannten Franz Krüger, Heinrich Petry u. a. Wir begegnen der Mehrzahl dieser Künstler, neben denen weiterhin namentlich noch Friedrich Hausmann, Josef Kowarzik und Augusto Varnesi zu nennen sind, auch in späterer Zeit als den zumeist an den Aufgaben der monumentalen Plastik in Frankfurt beteiligten wieder, insbesondere am Rathaus und am Schauspielhaus.

In der neueren Denkmalplastik überwiegt in Frankfurt die Form des Büstendenkmals, wie sie hier durch von der Launitz und v. Nordheim schon in früherer Zeit eingebürgert worden ist. Für Monumente dieser Art ergaben sich, von einzelnen öffentlichen Plätzen abgesehen, geeignete Aufstellungsorte namentlich unter den Baumgruppen der Promenaden, die an die Stelle der ehemaligen Umwallung getreten sind. Im Innern der Stadt genießt wohl das durch Herold am Hühnermarkt errichtete Denkmal Friedrich Stoltzes den Vorzug der Popularität vor anderen; in den Anlagen erscheint als das bedeutendste Denkmal aus neuerer Zeit das Schopenhauer-Monument des allzufrüh vollendeten Schierholz. Die Büstenform entspricht hier zugleich



einer besonderen Willensmeinung Schopenhauers, der es in seiner Eigenschaft als „Geistesarbeiter" grundsätzlich ablehnte, in ganzer Figur dargestellt zu werden. Unter den eigentlichen Bildsäulen behauptet die nach Johannes Dielmanns Modell gegossene und im Jahre 1864 errichtete Schillerstatue durch ihre Gesamthaltung wie durch ihre gediegene Einzelarbeit vor den später hinzugekommenen Denkmälern ihrer Art noch immer den Vorrang. Von der Grabmalkunst der Frankfurter Friedhöfe hat uns schon ein früheres Kapitel zu berichten Gelegenheit gegeben. In neuester Zeit haben sich in der würdigen und geschmackvollen Lösung von Aufgaben dieser Art vor allen Dingen Hausmann, Kowarzik und Fritz Klimsch, der in Berlin ansässige hochbegabte Sohn von Eugen Klimsch, ausgezeichnet.

Die Porträtplastik, der in der Denkmalkunst ja von vornherein eine führende Rolle zukommt, hat außerdem in Frankfurt auch in der Gestalt von Aufträgen rein privater Natur ein ergiebiges Arbeitsfeld gefunden. Was hier im Laufe der letzten Jahrzehnte geschaffen wurde, entzieht sich zwar in seiner, vorwiegend der häuslichen Kunstpflege gewidmeten Bestimmung der allgemeinen Betrachtung, jedoch haben die dauernden, wie die periodisch wiederkehrenden Ausstellungsgelegenheiten das meiste und das beste davon auch in der Öffentlichkeit bekannt werden lassen. Mit Bildnisdarstellungen, wie auch mit sonstigen Atelierwerken verschiedener Art sind in den Ausstellungen der jüngsten Zeit außer den schon genannten Künstlern noch Georg Bäumler, Julius Jordan, Eduard Rettenmaier, Karl Ludwig Sand, Eduard Staniek und der auch als Maler tätige Heinrich Limpert in bemerkenswerter Weise hervorgetreten. An Stelle einer noch weiter ins einzelne gehenden Aufzählung, die des notwendigsten Hilfsmittels, der Anschauung, entbehren müßte, mögen unsere Tafeln zwei Werke neuerer Frankfurter Porträtkunst im Bilde vorführen: die von Hausmann geschaffene Marmorbüste von Klara Schumann (Tafel 37) und von Kowarzik das Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Gattin (Tafel 38), beide Werke gleich ausgezeichnet durch die feine seelische Auffassung, wie durch die schöne, fließende Behandlung des Marmors. Hausmann und Kowarzik, die einander nach Kauperts Rücktritt in der Leitung der Bildhauerschule des Städelschen Kunstinstituts gefolgt sind, haben beide ihre künstlerische Schule in Wien durchgemacht. Beide haben ihre Frankfurter Tätigkeit als Lehrer der Modellier- und Ziselierklassen an der Kunstgewerbeschule begonnen und haben im Zusammenhang damit ihre vielseitige Begabung andauernd auch den Gebieten der Kleinplastik, einschließlich der Anfertigung von Medaillen und Plaketten, und den angewandten Künsten zugute kommen lassen. Auch davon sollte wenigstens eine Probe in unseren Abbildungen nicht fehlen, zu der als Vorlage der von Hausmann in Gemeinschaft mit Ferdinand Luthmer geschaffene von Guaita'sche Tafelaufsatz (Tafel 36) gewählt worden ist, ein umfangreiches Prunkstück aus dem Silberschatze, den wohlhabende Bürger der Stadt Frankfurt neuerdings gestiftet haben. Den wirkungsvollen Barockformen, in denen Luthmer den Stilcharakter des Ganzen festgelegt hat, ordnen sich Hausmanns figürliche Zutaten mit einem dekorativen Feingefühl ein, in dem man vielleicht zugleich ein Erbteil der heimatlichen Schule des Künstlers erkennen darf, deren besondere Stärke ja von altersher die reiche und anmutvolle Behandlung der dem Bildhauer gestellten Aufgabe gewesen ist.



Die Malerei der letzten dreißig Jahre

Sollen wir endlich davon Nachricht geben, was dieser jüngste Zeitraum im Gebiete der Malerei und der zeichnenden Künste in Frankfurt entstehen ließ, so sieht sich unsere Darstellung wie in dem vorhergehenden Kapitel auch hier in die Lage versetzt, gegenüber der großen Anzahl der vorhandenen künstlerischen Kräfte auf Vollständigkeit verzichten zu müssen. Nehmen wir als ungefähren Ausgangspunkt für unsere rückwärtsschauende Betrachtung die Jahrhundertwende um 1900 an und halten wir uns zunächst an die Kataloge der Jahresausstellungen der Frankfurter Künstler, die im Gebiet der darstellenden Künste für die Statistik der neueren einheimischen Produktion die nächstliegende und umfassendste Grundlage bieten, so finden wir darin außer den in einem früheren Zusammenhange (auf den Seiten 53, 70, 78 und 87) schon genannten oder in einem späteren (Seite 101 ff.) noch zu erwähnenden, am häufigsten die Namen der Künstler verzeichnet, die wir im folgenden aufführen. Ihre Mehrzahl ist aus der Schule des Städelschen Kunstinstituts hervorgegangen. Wir nennen unter diesen als angesehene Vertreter des Figurenfaches, und zwar sowohl in der Historien- als auch in der Genremalerei: Robert Forell, Robert Hieronymi, Gustav Kilb, Emil Gies und Alfred Oppenheim, denen sich als jüngerer Nachwuchs Eugenie Bandell und Mathilde Battenberg anschließen. Von anderwärts gebildeten Künstlern, die erst in reiferem Alter nach Frankfurt übergesiedelt sind, hat Ferdinand Brütt, der früher in Düsseldorf tätig gewesene, ausgezeichnete Darsteller figurenreicher Innenräume, bereits gelegentlich unserer Mitteilungen über die Cronberger Malerkolonie Erwähnung gefunden; er gehört der Frankfurter Künstlerschaft seit 1898 an. Als flotter Techniker ist neben ihm Jakob Nußbaum hervorzuheben, auch er von auswärts zugezogen, wie außerdem Eugen von Rège und Max Roßmann. Noch vor diesen haben sich Rudolf Gudden, der vortreffliche Schilderer des holländischen Volkslebens, und Ludwig v. Roeßler, ein Schüler Peter Beckers, in Frankfurt niedergelassen.

Im besonderen Gebiet der Porträtdarstellung begegnen uns als die am meisten beschäftigten künstlerischen Kräfte Max Schüler, der ein Meister ist in der stets ihres Zieles sicheren und zugleich vornehmen Auffassung seiner Bildnisse und der namentlich in der Pastellmalerei ohne Rivalen ist, und Ottilie Roederstein, gleich ausgezeichnet durch vollkommene Beherrschung der technischen Mittel, wie durch Ernst und Tiefe der Anschauung. Zu den beliebtesten Frankfurter Bildnismalern gehören ferner Norbert Schrödl, der noch in Jakob Beckers Schule aufgewachsen ist, und, eine jüngere tüchtige Kraft, Erich Körner, und ebenso sind von den schon genannten Historien- und Genremalern die meisten zugleich im Bildnisfache tätig gewesen, wie auch umgekehrt Norbert Schrödl und Ottilie Roederstein sich wiederholt mit bedeutenden Kompositionen figürlichen Inhalts hervorgetan haben.

Die landschaftliche Darstellung pflegen noch im Sinne der älteren, auf liebevolle Durchführung und sachliche Bestimmtheit gerichteten Schule Franz Graf und Paul Andorff, sowie Friedrich Ernst Morgenstern, der Sohn von Karl Morgenstern und dessen würdiger Nachfolger. Durch frischen Wurf und vorwiegend koloristische



Haltung zeichnen sich unter den jüngeren Frankfurter Landschaftsmalern Hermann Kruse, Hans Burnitz, Fritz Grätz, Heinrich Werner und Andreas Egersdoerfer aus. Der zuletzt genannte Künstler vertritt zugleich seit mehreren Jahren sein Fach in schätzenswertester Weise an der Malschule des Städelschen Instituts. Robert Hoffmann, dessen frisch behandelte Landschaftsbilder mehrere Jahre hindurch in den Frankfurter Ausstellungen die Blicke auf sich zogen, gehört seit kurzem nicht mehr dem hier einheimischen Künstlerkreise an, dagegen haben wir unter der in Rede stehenden Kategorie noch Paul Klimsch und Adolf Ziegenmeyer zu erwähnen, die beide mit der landschaftlichen die Tierdarstellung verbinden.

Endlich hat auch, und zwar wieder im Zusammenhange mit der Bautätigkeit der letzten Jahrzehnte, die monumentale Malerei in Frankfurt eine ausgedehnte Pflege gefunden. Von der Ausmalung des Frankfurter Doms durch Linnemann und Steinle ist bereits oben die Rede gewesen. Wir haben daran anschließend hier noch den Namen von Karl Grätz nachzutragen, der neben den beiden erwähnten Künstlern als erste ausführende Kraft an jenem Werke beteiligt war. Was Thoma und Steinhausen im Gebiet der großräumigen Wandmalerei geleistet haben, davon wird noch weiter unten zu handeln sein. Auch Eugen Klimsch und dessen Vorgänger in der Leitung der Malschule des Städelschen Instituts, Frank Kirchbach, jetzt in München, sind mannigfach in derselben Richtung beschäftigt gewesen. Ein breites Feld der Betätigung hat ferner die Innenausstattung des Opernhauses der dekorativen Malerei geboten. Hier haben in figürlicher Darstellung mit besonderem Verdienste Donner-v. Richter, Beer und Bode mitgewirkt, während der Hauptanteil an den ornamentalen Malereien den vielfältig erprobten Händen von Johannes Keuffel unter der Mitwirkung von Friedrich Thiersch anvertraut war. Daß es in Frankfurt im speziellen Gebiet der Dekorationsmalerei auch künftig an tüchtigen Kräften nicht fehlen werde, dafür bürgt die Malklasse der Kunstgewerbeschule, deren Leitung in den bewährten Händen von Heinz Wetzel ruht.

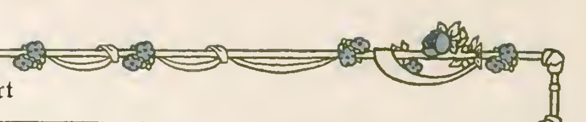
Im Bereich der graphischen Künste haben wir früher schon als einen Meister von erstem Range Eugen Eduard Schäffer hervorgehoben und es ist ebenso seines Schülers Angilbert Göbel, der später auch als Maler wirkte, mehrfach gedacht worden. Neben diesem letzteren haben die Überlieferung von Schäffers Schule Karl Kappes und Johannes Eissenhardt weitergepflegt, Eissenhardt auch eine zeitlang als Lehrer der Kupferstecherkunst am Städelschen Institut. Seit 1895 wirkt als Lehrer der graphischen Künste an derselben Anstalt der Maler-Radierer Bernhard Mannfeld, der mit seiner ebenso fruchtbaren als vielseitigen Begabung zahlreiche Schüler an sich zu fesseln und dankenswerte Anregungen auch in noch weiteren Kreisen zu geben gewußt hat.

Wir müssen es uns hier versagen, der von Frankfurt stammenden, aber außerhalb dieses Ortes lebenden Künstler, unter denen manche Namen von gutem Klange aufzuzählen wären, des näheren zu gedenken. Dagegen gebührt noch ein Wort im besonderen den verschiedenen Meistern der Malerei aus neuester Zeit, von deren Werken das eine und andere seine Stelle in unseren Abbildungen gefunden hat. Als eine Persönlichkeit von nunmehr unbestrittener Geltung dürfen wir unter ihnen an erster Stelle Hans Thoma nennen, der in den Jahren 1877 bis 1899, also fast ein Viertel-



jahrhundert lang, Frankfurt angehört hat. Sein Name ist uns schon in einem früheren Abschnitt dieser Ausführungen begegnet, als von jener kleinen Schar von Aufrechten und Unabhängigen die Rede war, die sich in München um das Jahr 1870 unter der geistigen Führung Victor Müllers zusammenfand. Ihr hat im Beginn seiner selbständigen Tätigkeit auch Thoma angehört, und er war hier mit den gesunden Grundlagen seiner Art und Abstammung gerade der rechte Mann am rechten Ort. Ein zähes Beharrungsvermögen, eine still in sich gekehrte Gemütsrichtung und eine von keiner anerzogenen künstlerischen Kultur voreingenommene Urteilskraft waren seine Begleiter. Damals in München war es, daß ein etwas aberwitziger Kritiker, der wohl das Talent, aber nicht den Charakter des jungen Künstlers begriffen hatte, ihn durch einen Dritten ausholen und fragen ließ, worauf er denn eigentlich hinauswolle. Die Antwort war kurz und bündig. „Ich will gar nirgends hinaus," so lautete sie, „ich sorge nur, daß ich bei mir selber bleibe." [58]) Solche Menschen tragen, um ein treffendes Bild von Jean Paul zu gebrauchen, den Stundenzeiger eines nie fehlenden Bewußtseins in sich von dem, was recht ist. Sie sind wie das gute Gewissen in eigener Person.

In Übereinstimmung zu bleiben mit den Grundlagen der Gesinnung und der Herzensbildung, die er in sich gelegt sah, das war auch später die Richtschnur seines künstlerischen Wollens und Wirkens. Zwei Beispiele davon aus einer der gewählten Frankfurter Privatsammlungen, in denen die Blüte Thomascher Kunst seit Jahrzehnten gesammelt worden ist, erlauben uns, das hier Gesagte noch deutlicher zu veranschaulichen. Zunächst ein Stück Natur, der einheimischen Landschaft entnommen (Tafel 45). Was da ins Auge fällt, ist nicht bloß der Reiz des Motivs an sich in der unbefangenen Anschaulichkeit seiner Wiedergabe: die weltentlegene Feldmark, Baumkronen, die sich vor dem Winde neigen, der hoch die Wolken darüber hinführt, und vorn auf dem Acker ein stehengebliebener Pflug, der allein von ferne noch an das Treiben der Menschen erinnert. Es ist nicht das allein, was uns anspricht und in unserem eigenen Empfinden Antwort sucht. Was auf uns einwirkt, das ist vielmehr noch außerdem und darüber hinaus eine ganz besondere Stärke der Auffassung und des Ausdrucks, eine Gefühlssprache von ganz eigener Art. Dieser Künstler betrachtet sich selbst der Natur gegenüber als ein unbeschriebenes Blatt, und jede neue Aufgabe, die ihn gefangen nimmt, ist für ihn ein Anlaß, mit der Natur sozusagen von vorne anzufangen. Daher in seiner Art, Natur zu sehen, die überzeugende Kraft der Ursprünglichkeit und der Wahrheit. Aber auch das ist noch nicht alles. Nach einem alten und bewährten Spruche ist die höchste Wahrheit die, die sich durch den Mund des Dichters kundgibt. Doch läßt der Satz noch eine Erweiterung zu. In dem Maße, als er seine äußere Anschauung der Dinge zu verinnerlichen und zu vergeistigen vermag, hat auch der bildende Künstler teil am Gehalt der poetischen Schöpfung und am Wesen des Dichters. Der aber sieht die Natur nicht mit gewöhnlichen Augen an, er sieht sie mit den Augen des Liebhabers, dem sich der Gegenstand seiner Neigung nach jeder Seite hebt in Kraft, in Schönheit und Vollkommenheit. Nicht anders ist es um die Naturanschauung eines Thoma bestellt, und so war es mit ihr von allem Anfang an. Schon in jenem Münchener Freundeskreise, dem neben ihm so auserwählte Darsteller der Landschaft, wie Steinhausen, Stäbli, Fröhlicher und Haider angehört haben, war man sich einig in dem



Bewußtsein von dem ureigenen Recht des Künstlers auf die Dichtung. Überflüssig zu fragen, wer von ihnen darin den Beginn gemacht habe. In einem geistigen Austausch, wie er hier bestand, wo, wie uns Thoma selbst erzählt hat, „Geben und Nehmen nicht gerechnet wurden", gab es keine Prioritätsansprüche. Wir unsererseits glauben freilich, und besonders in der farbigen Anschauung seiner frühen und frühesten Landschaften einen ganz bestimmten Vorsprung zu entdecken, der ihm unzweifelhaft in dieser Bewegung eine führende Rolle zuweist.

Man kann die Bedeutung der neuen künstlerischen Grundanschauung, die von da ihren Ausgang nahm, nicht hoch genug anschlagen. Sie ist epochemachend in der Geschichte der modernen realistischen Bewegung, deren Fundamente durch sie nicht nur erweitert, sondern auch tiefergelegt worden sind. Zu jener Zeit war man in München technisch sehr weit vorgeschritten, aber man war in Gefahr, sich in Äußerlichkeiten der Mache und der Schule zu verlieren und über dem naturalistischen Vielerlei von alledem, was man darstellen wollte, die notwendigste Grundlage des natürlichen Gefühls, die Einfachheit preiszugeben. Je länger je mehr empfand man unter der heranwachsenden Generation diese Macht der Routine als einen Zwang, vor dem es galt, die Freiheit des eigenen inneren Wachstums sicherzustellen. Und nun ist es ein köstliches Ding um den Besitz dieser Freiheit, wenn sie sich mit der dichterischen Phantasiebegabung einer so starken und liebevollen Anschauungskraft verbindet, wie sie hier vorhanden war: ein völlig Neues und ein völlig Eigenes mußte daraus hervorgehen. Die Blumen der Wiese, weiß, gelb oder rot, haben vordem gewiß nicht anders geblüht, das Grün ringsumher hat nicht weniger satt und rein dagegen gestanden, nicht weniger hell hat der Himmel darüber geblaut, und doch hat niemand vor Thoma das alles in dieser Stärke farbig zu sehen und noch weniger wiederzugeben gewagt. Es war doch immer noch, auch in der reifsten landschaftlichen Darstellung vor ihm ein gewisses vorherbestimmtes Können, eine gelernte Kunstform, die sich zwischen die Natur und ihr künstlerisches Gegenbild schob, hier aber fühlen wir die letzte Scheidewand hinweggezogen und wir stehen mitten in der Natur. Die feuchte Kühlung des Waldes dringt zu uns herüber, die frische Bruchfläche des aufgepflügten Landes sendet ihren Wohlgeruch hervor: es ist Natur im Vollgefühle ihres unendlichen Lebens, die uns anrührt, der „Atem aus der ewigen Stille" selbst.

Die völlige Voraussetzungslosigkeit, auf der dieses Verhältnis zur Natur beruht, ist heute so weit verbreitet, daß man sie fast als ein Gemeingut der neueren landschaftlichen Darstellungskunst bezeichnen kann, so vielfältig und selbständig auch die Formen sein mögen, die sie inzwischen, sei es an diesem, sei es an jenem Orte, angenommen hat. Ihre Art, die Dinge anzusehen, ist eigentlich der Inbegriff der Objektivität, aber sie ist dennoch nicht durchführbar ohne das Gegengewicht eines festen und bewußten Willens und eines Aneignungstriebes, der das Geschehnis der Außenwelt in sich selbst nachgeschehen läßt in der Form eines durchaus subjektiven persönlichen Erlebens. Durch die Entschiedenheit, mit der sich dieses persönliche Moment bei Thoma geltend macht, empfängt auch in seiner Darstellungsweise das, was wir als Natureindruck empfinden, erst seine volle Bedeutung. Er nennt sich selbst in aller Bescheidenheit einen „geborenen Realisten" [59]), allein es ist doch nicht bloß Naturkunst, was uns Thoma



gibt, sondern seine Kunst hat vor der gewöhnlichen Wirklichkeitsdarstellung einen unermeßlichen Vorzug voraus, den, daß sie ein feststehendes, einheitlich gestaltendes Prinzip über sich anerkennt: wir können es mit einem kurzen Worte sagen, daß sie Stil besitzt. Wir meinen Stil nicht im gewöhnlichen, sondern im emphatischen Sinne des Wortes, das heißt mit dem Einsatz eines großen und mächtigen Eigenwillens, und es ist nicht unwichtig, das zu betonen. Nimmt man den Begriff des Stils in seinem vulgären Sinne, wo er identisch ist mit jener vorwiegend typischen Gesetzmäßigkeit, die sich nicht ungern auch mit dem Prädikat der Schönheit schmückt, so wird man finden, daß Thomas Kunst sich keineswegs damit deckt. Aber das ist auch nicht im mindesten ihre Absicht, und um so freier ist ihr Spielraum nach der andern Seite. Man fühlt unmittelbar, was damit gewonnen ist, sobald man sich wiederum an ein praktisches Beispiel hält, wie etwa jenes umfangreiche Gemälde von Maria und Joseph auf der Flucht nach Ägypten (Tafel 44), das zu Thomas reifsten Schöpfungen im Gebiete der figürlichen Darstellung gehört. Was ist darin gesucht? Kein Madonnenideal und auch sonst keine „geläuterte" Formensprache. Und doch, in welcher von den unzähligen Darstellungen desselben Vorganges aus alter oder neuer Zeit wäre das Bild der mütterlichen wie der kindlichen Existenz zarter und inniger belauscht, und wo fügte sich der Anblick des göttlichen Geheimnisses, das fromme Dichtung über diese Mutter ausgebreitet hat, lieblicher in den Umkreis einer herrlichen, farbenglänzenden Natur ein, als in der ausdrucksvollen Bestimmtheit dieser Bildschöpfung, in deren innerer Harmonie Idee und Erscheinung eins geworden sind?

In dieser Art von Idealgestaltung, denn das ist in der Tat das entscheidende und endgültige Prinzip, auf das wir uns durch die Kunst dieses großen und guten Meisters hingeleitet sehen, begegnet sich Thoma mit seinem Freunde Wilhelm Steinhausen. Mit Unrecht freilich wird Steinhausen zuweilen als eine zweite Verkörperung von Thoma angesprochen. So nahe sich auch beide Künstler geistig verwandt sind, es gehört doch nicht viel Blick dazu, um neben den verbindenden auch der trennenden Merkmale gewahr zu werden, die zwischen beiden vorhanden sind. Einen kräftig potenzierenden Stil, den Steinhausen anfänglich mit Thoma teilte, hat er später durch eine mehr zurückhaltende Farbengebung gemäßigt, wenn auch die Intimität seines Naturgefühls immer dieselbe geblieben ist, die ihn, den Historienmaler, zugleich zu einem unserer hervorragendsten Meister in der landschaftlichen Darstellung gemacht hat. Voraussetzungslos wie Thoma geht er wie dieser auch allem technischen Raffinement grundsätzlich aus dem Wege. Er will den tieferen Zusammenhang mit der Natur nicht einem falschen Abglanz ihrer Schönheit opfern, wennschon sie auch nach seiner Meinung in der vollen Stärke einer persönlich gewollten Anschauung zu Worte kommen soll. Dieses Arbeiten von innen heraus ist Anfang und Ziel seines ganzen Strebens, und je reicher das eigene Innenleben ist, über das er verfügt, um so ergiebiger fließt auch die Quelle aller künstlerischen Offenbarung in ihm. Sie macht ihn zu einem Illustrator und Märchenerzähler, wie es seit den Tagen von Moritz von Schwind und Ludwig Richter keinen zweiten gegeben hat, sie macht ihn aber auch ebenso zum berufenen Interpreten religiöser Gegenstände. Auch diese zeigen bei Steinhausen einen durchaus persönlich bestimmten Gehalt. Die Schilderungen aus dem Leben Jesu, die im Mittelpunkte



seiner religiösen Kunstübung stehen, entbehren darum ebenso, und nicht zu ihrem Nachteil, der offiziösen Kirchlichkeit, als sie sich fernhalten von dem gedankenlosen Traumleben der modernen außerkirchlichen Mystik oder dem platten Realismus einer zeitgeschichtlichen „Milieudarstellung". Um so mehr aber spricht aus ihnen jene tiefgehende seelische Anteilnahme, die allein imstande ist, den adäquaten Ausdruck des religiösen Gefühlsinhalts zu finden. Und das ist nun auch ganz im allgemeinen der wesentliche Inhalt und Wert, den Steinhausen nach seiner eigenen Auffassung dem Kunstwerk zuerkennen will: der seelische Stimmungsgehalt, den es erschließt.

Wir irren aber wohl nicht, wenn wir aus dieser grundsätzlichen Gefühlsrichtung des Künstlers auch noch eine weitere, nicht sowohl innerlich gegebene, als vielmehr äußerlich sichtbare Voraussetzung seines Schaffens ableiten, das ist neben der Macht der Stimmung die Großheit der Anschauung, aus der heraus er seine Werke bildet. Obschon er kein eigentliches Gesetz der wirkungsvollen Raumgestaltung anerkennt, auch da nicht, wo es sich um Aufgaben des architektonischen Flächenschmuckes in ausgedehnten Dimensionen handelt, gelingt es ihm doch, und oft in überraschender Weise, durch die ganz ungesuchte innere Größe seiner Formgedanken den Beschauer über sich selbst zu erheben. Diese Art zu erfinden und zu gestalten verleugnet er weder im Bildnis (Tafel 48), noch auch im ausgedehnten Rahmen des biblischen Historienbildes (Tafel 49), vor allem aber ist sie ihm Führerin im Gebiete der monumentalen Wandmalerei, die er, gleichwie Thoma, seit seinem Eintritt in das Frankfurter Kunstleben gepflegt und in der er sich, von anderen Schöpfungen abgesehen, mit dem Freskenschmuck des Kaiser-Friedrich-Gymnasiums ein bleibendes Denkmal gesetzt hat.

Ein dritter, aus demselben Münchener Kreise wie Thoma und Steinhausen hervorgegangener Künstler, den Frankfurt wenigstens für die Dauer mehrerer Jahre zu den Seinen rechnen durfte, ist Wilhelm Trübner. Liegt in der Tätigkeit jener beiden der Nachdruck auf der Seite des Gefühlsvorganges, so scheinen dagegen in Trübners Kunst vorwiegend diejenigen Fähigkeiten in Tätigkeit zu treten, die ihren Sitz in den vom Intellekt beherrschten Grundlagen der künstlerischen Begabung haben. Die streng den Erfahrungstatsachen folgende Methode seiner Naturbetrachtung wetteiferte im Beginn seiner Laufbahn mit Leibl, dem unerreichten Darsteller dessen, was ist. Und wenn er später, in Kolorit und Vortrag von Leibl sich entfernend, zur Bildung einer stärker ausgeprägten eigenen Kunstweise fortschritt, so hat er doch jenen vorwiegend rationalen Zug in seiner Art zu arbeiten unentwegt beibehalten, sei es, daß er den Reizen der landschaftlichen Darstellung in den sonnigen Landstrichen des bairischen Alpenvorlandes oder in den Wäldern seiner badischen Heimat nachging, sei es, daß er sich in das gewichtige Rüstzeug der historisch-mythologischen Dichtgattung kleidete oder im Bildnis die menschliche Einzelpersönlichkeit seinem Studium unterzog. Immer ist es der klare, Mittel und Möglichkeiten mit sicherem Blick vorauserwägende Verstand, der sein Tun und Lassen regelt, eine Eigenschaft, die auch äußerlich in der unvergleichlichen Virtuosität seiner Primamalerei hervortritt. Es gibt zurzeit in Deutschland wohl keinen oder kaum einen Künstler, der mit solcher Treffsicherheit Ton neben Ton zu setzen verstünde unter gleichzeitiger Beobachtung all der komplizierten optischen Bedingnisse, mit denen dabei Farb- und Tonwert zu rechnen gebieten.



Wenn man ausgeht von diesem absoluten Herrsein über jegliches äußere Medium der Mitteilung, wodurch sich Trübners Technik auszeichnet, so wird man es auch nicht schwer finden, sich in die Entwickelung hineinzuversetzen, die diese Technik im Laufe der letzten zehn Jahre genommen hat. Diese Entwickelung fällt zusammen mit der Zeit seines Aufenthaltes in Frankfurt, wo er von 1896 bis 1903 verweilte und wo gleichzeitig auch die alten persönlichen Beziehungen zu Thoma neu geknüpft wurden. In steigendem Maße zeigt die heutige Kunst das Bestreben, breit zu malen und sich von der streng zeichnerischen Detailschilderung einer früheren Zeit zugunsten einer um so intensiver gehandhabten Malerei in Tönen zu emanzipieren. Dieser Bewegung haben sich vor allem die koloristisch begabten Naturen angeschlossen und sie haben darin ein Mittel gefunden, um der immer reicher werdenden Differenzierung des farbigen Sehens Raum zu geben, die ja zu den wertvollsten Errungenschaften der neuesten Zeit im Gebiet der malerischen Darstellung gehört. Die über die Maßen keck und breit gemalten Freilichtstudien, mit denen Trübner in der letzten Zeit seines Frankfurter Aufenthalts hervorgetreten ist, bezeichnen in ihrem markigen Lapidarstil wohl den weitesten Punkt, bis zu dem sich eben diese Art von impressionistischer Methode herausbilden läßt. Wobei jedoch zu bemerken ist, daß diese Darstellungsweise nichts zu tun hat mit dem Manetschen Impressionismus, der an anderen Orten mehr oder weniger schulbildend auf die deutsche Kunst unserer Zeit gewirkt hat. Als Trübner anfing breit zu malen, hat er Manet nicht mehr als dem Namen nach gekannt und wie wenig er von diesem abhängig ist, erhellt von vornherein aus der sehr viel feineren und mannigfaltigeren Nüancierung seines Kolorits, in der er von dem französischen Meister ebensoweit abweicht, als er ihm in der Geschlossenheit seiner Tonwirkung überlegen ist. Es findet sich darum auch in Trübners neuerer Malerei so wenig wie in seiner älteren irgend eine von den gewöhnlichen Schwächen der Nachahmung. Der impressionistische Vortrag dient ihm nicht dazu, um hastig ein gegebenes Motiv nur eben auszukosten oder sich am skizzenhaften Reiz der Improvisation genügen zu lassen. Vielmehr erprobt sich das phänomenale Können, das ihm zu Gebote steht, gerade in der Kunst am meisten, wie er den ganzen Erscheinungsinhalt seines Gegenstandes ausschöpft und in überzeugender Wahrheit und Sachlichkeit zum Ausdruck bringt (Tafel 47).

Der Kreis befreundeter Künstler, der sich in Frankfurt um Thoma sammelte, hat um die Mitte der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts seinen stärksten Umfang erreicht. Schon vor Trübner hatten sich ihm damals Albert Lang und Karl v. Pidoll angeschlossen, auch diese beiden unabhängig von Thoma eigenen Wegen folgend, aber mit ihm verbunden durch die aufrichtige Bewunderung, die sie seiner künstlerischen Wirksamkeit entgegenbrachten. Hatte Lang, der inzwischen nach München übergesiedelt ist, vornehmlich im Verkehr mit Böcklin den Grund zur Ausbildung seiner bedeutenden und reichen Gaben gelegt, so erschien dagegen in der geist- und charaktervollen Persönlichkeit v. Pidolls die Summe der Bestrebungen einer damals noch wenig bekannten künstlerischen Gemeinschaft vereinigt, die erst seitdem, und nicht am wenigsten durch sein Verdienst, zu der ihr gebührenden Geltung gelangt ist. Während seiner italienischen Studienzeit war v. Pidoll dem Kreise von Hans v. Marées nahegetreten, dem unglücklichen, nie zur abschließenden Bekundung seiner gedankenreichen Ziele



gelangten und dennoch bahnbrechenden Genius, dem unsere nationale Kunst nächst Feuerbach am meisten Dank schuldet, insoweit sie neben und trotz den realistischen und individualistischen Voraussetzungen, von denen sie mitbestimmt wird, einer gesetzmäßig vorgehenden, stilbildenden Idealität nicht entraten zu können glaubt. Die Lebensaufgabe, die Hans v. Marées sich gestellt sah, war im wesentlichen dieselbe, in der sich auch das klassische Prinzip der Renaissance erfüllt, eine Welt- und Menschendarstellung, die „zum höchsten Ausdruck der Realität nur durch schöpferische ideale Gestaltung gelangen kann." [60]) In einer von den obligaten technischen Prozeduren oder stofflichen Eingebungen der neueren Malerkunst ganz unabhängigen Phantasieform sollte diese Aufgabe ihre Verwirklichung finden, die nichts als ein primitives reines Menschtum, aber in vollkommen durchdachter und gewählter Vorstellung in die Erscheinung treten ließ. Von diesen grundlegenden Ideen ist v. Pidoll unter den Freunden von Marées der eifrigste und konsequenteste Vertreter, man darf beinahe sagen, der Apostel geworden, wobei er eine glänzende formale Begabung ebensowohl in der theoretischen Darlegung jener Gedanken als auch in ihrer praktischen Durchführung entwickelte. Das Bild der Orangen pflückenden Gestalten, das unsere Lichtdrucke enthalten (Tafel 50), ist in seiner vortrefflichen Ökonomie der Raumverteilung wie in dem echten Schönheitsempfinden, das darin zu Worte kommt, ein sprechendes Beispiel für das unbedingte Treueverhältnis, durch das v. Pidoll sich als Schüler dem Meister gegenüber gebunden erachtete. Es geschah diesem Verhältnis in seiner ausgeprägten Bestimmtheit auch dann kein Eintrag, wenn eine andere Form der Phantasietätigkeit den Künstler vorübergehend anzog, wie etwa, wenn es ihn lockte, sich einmal wahllos treiben zu lassen von den Eindrücken einer bedeutenden Natur, und „wo ihm etwas gefiel, es tale quale herunterzumalen". [61]) Denn was auch immer seinem bildnerischen Triebe als anregende Materie begegnen mochte, er fühlte die Aufgabe in sich, es einzuordnen in das einmal für wahr und bindend erkannte Prinzip der Gestaltung. Von besonderer Bedeutung ist für v. Pidoll in der Hinsicht ein mehrjähriger Aufenthalt in Paris geworden, der seiner Frankfurter Periode voranging, und der ihn mit den koloristischen Intentionen der französischen Romantiker näher vertraut gemacht hatte. Ein bei uns zu Lande wenig bekannter, vortrefflicher Künstler, der ältere Boulard, der selbst noch zu den Männern der dreißiger Jahre gehört hatte, war dabei hauptsächlich sein Berater gewesen. Es war von da an v. Pidolls Bemühen, den strengen Maréesschen Linien- und Flächenstil mit Beibehaltung aller seiner maßgebenden Funktionen in einer Weise zu behandeln, die zugleich einem erhöhten farbigen Stimmungswerte Raum gäbe. Und wenn auch vielleicht seinem rastlos vorwärts dringenden Geiste damals, als er in einem Zustande nervöser Erschöpfung freiwillig aus dem Leben schied, dieses Problem noch nicht als völlig gelöst erschienen sein mag, so haben doch Phantasiebegabung und sittliche Willensenergie in dem Gesamtertrage seines Lebens einen Schatz an künstlerischer Erfahrung niedergelegt, würdig des Platzes, der seinen nachgelassenen Werken in unmittelbarer Nähe von Marées' Gemälden in der Schleißheimer Galerie bereitet worden ist.

Ein Edelmann im vollendeten Sinne des Wortes und ein ganz von dem Pflichtgedanken seines Berufes erfüllter Arbeiter, hat v. Pidoll allen, die ihn kannten,



unverlierbare Eindrücke seines persönlichen Wesens hinterlassen. Vor allem aber verdanken ihm verschiedene jüngere Talente, die sich ihm anschlossen, Anregungen von bleibendem Werte. Unter diesen darf als ein unmittelbarer Schüler des Künstlers Prinz Ernst von Sachsen-Meiningen genannt werden, der mehrere Jahre hindurch in Frankfurt gelebt und sich in besonders feinfühliger und pietätvoller Weise den durch v. Pidoll vertretenen Zielen zugewandt hat. Wir glauben ferner nicht mit Unrecht in den figürlichen Kompositionen der geschätzten Porträtmalerin Ottilie Roederstein einen Zug der straffen, zielbewußten Haltung wiederzuerkennen, in der v. Pidoll vorbildlich war. Und ebensowenig dürfte uns die Annahme täuschen, daß die künstlerische Entwickelung von Fritz Boehle und von Wilhelm Altheim, den beiden namhaftesten Talenten unter der jüngsten Frankfurter Künstlergeneration, unverkennbare Spuren des geistigen Einflusses zeigt, den v. Pidolls Grundanschauungen auf sie, und zwar von der Zeit an ausgeübt haben, als sie beide die Schule des Städelschen Kunstinstituts besuchten und gleichzeitig das Vorrecht eines ungezwungenen Verkehrs in dem unter demselben Dache gelegenen v. Pidollschen Atelier genossen. Es ist mit dem Begriff der Beeinflussung in diesem Falle freilich ähnlich bestellt, wie uns das schon früher einmal begegnet ist, es ist damit keineswegs alles gesagt, was zu sagen ist, ja v. Pidoll selbst würde vielleicht gerade an dieser Stelle gegen seine bedingungslose Anwendung Verwahrung eingelegt haben. Er pflegte zwischen „überlieferungsfähigen und nicht überlieferungsfähigen Eigenschaften von Mann und Werk" einen genauen Unterschied zu machen. „Nur allgemeine Wahrheiten haben dauernden Bestand, nur allgemeine Geistes- und Anschauungs-Qualitäten sind übertragbar, nicht aber die individuellen, welche in jedem Künstler von neuem geboren und errungen werden müssen." So seine eigenen Worte in den „Erinnerungen" an Marées, die er wenige Jahre nach dessen Tode in einer gehaltvollen Broschüre zusammengefaßt hat.[62]) Das wesentliche Interesse, das die künstlerische Persönlichkeit erheischt, hängt für ihn, wie der weitere Zusammenhang der angezogenen Stelle noch deutlicher ergibt, durchaus an der selbsterworbenen und nicht an der überlieferten Erziehungsform des künstlerischen Ingeniums, also an der eigenen Art, die es aufweist. Und eine solche selbstgewonnene und selbstgewollte Eigenart ist deutlich auch bei den beiden zuletzt genannten jüngeren Künstlern ausgeprägt. Zunächst sind beide nicht von dem durch Marées erschlossenen und von Pidoll weiterhin gepflegten idealen Stoffgebiete ausgegangen, dessen Menschheitstypen einer elementaren, aller Zeitlichkeit entrückten Daseinsform entnommen sind. Sie haben, dem Boden anhangend, auf dem sie aufgewachsen sind, ihr nächstes Ziel in der Darstellung der heimischen Wirklichkeit erkannt, ja, in dieser ruht geradezu ein Teil ihrer schöpferischen Kraft. Und wenn uns der innere Anschauungsprozeß, der in der dichterischen Intuition des Künstlers vorhanden ist, schon einmal im Laufe dieser unserer Schlußbetrachtungen ein Fingerzeig gewesen ist, das Kunstwerk als Erlebnis zu verstehen, so ist ein gleiches auch hier der Fall.

Die Landschaft von Frankfurts nächster Umgegend mit ihrer Bevölkerung ist Altheims Domäne. Auf dem Dorfe aufgewachsen und neuerdings wieder auf dem Lande lebend, gibt er, was er um sich sieht, mit der erschöpfenden Sachlichkeit des orts- und sittenkundigen Beobachters. Er weiß alles, kennt alles, jedes lebende Wesen,



jedes Gerät, jedes Pferdegeschirr ist ihm geläufig, wie es uns nur die Dinge unseres täglichen Gebrauches oder Umganges sind. Diese lebhafte Auffassungsgabe für alles individuell Gestaltete ist in dem Künstler als ausgesprochene natürliche Anlage vorhanden, und sie hat auf sein ganzes Wesen nicht unbeträchtlich eingewirkt. Es muß auffallen, wie sich mit dem klaren und rationellen Bau seiner Figur- und Raumgestaltung, die ihren uns wohlbekannten klassischen Ursprung nicht verleugnet, eine starke naturalistische Gefühlsweise kreuzt, die von anderer Herkunft ist. Die ungemein fein und persönlich empfundene Formbehandlung des in unseren Abbildungen (Tafel 52) mitgeteilten Temperagemäldes läßt das unschwer erkennen. Das endlos verzweigte Geäst des alten Weidenbaumes, wie ist das eindringend beobachtet und wie lebendig ist inmitten einer fest geschlossenen räumlichen Anordnung die leichte, wellenähnliche Bewegung der darunter hinziehenden Herde wiedergegeben! In der Tat eine Realistik, die einen ganz außergewöhnlichen Reiz in sich trägt, die aber sichtlich, wenn man sie mit der von Marées ausgegangenen Stilrichtung vergleicht, von dem zentralen Prinzip der hier verfolgten Idealbildung wieder nach der Peripherie hinausstrebt.

Einen andern Weg hat Boehle eingeschlagen. Sein Formgefühl haftet weniger an den momentanen und vorwiegend malerisch dankbaren Wahrnehmungsbildern der bewegten Außenwelt, er empfindet aber um so lebhafter die bleibenden konstitutiven Elemente der ruhenden Erscheinung; vom Individuell-charakteristischen führt bei ihm die Anschauung der Form zum Typisch-gesetzmäßigen zurück. Auf ein so beschaffenes Naturell konnten die durch v. Pidoll vertretenen Grundansichten des römischen Schulhauptes eines nachhaltigen Eindruckes nicht verfehlen. Sich in sie einzuleben, bot dem jungen Maler außerdem ein längerer Aufenthalt in München im Verkehr mit Adolf Hildebrand Gelegenheit. Ist dieser Künstler auch in einer andern Berufsrichtung tätig, wie wir ihn denn mit Fug und Recht den größten unter den heute lebenden deutschen Bildhauern nennen, so ist er doch als einer der ältesten Freunde und Studiengenossen von Marées an der Wahrung von dessen geistigem Erbe in erster Linie beteiligt. In welchem Maße nichtsdestoweniger Boehles künstlerische Art nicht als eine abgeleitete, sondern als eine ursprüngliche verstanden zu werden verlangt, haben wir schon angedeutet. Begegnet er sich grundsätzlich mit den Zielen jener klassischen Stilkunst in den auf „die Entwickelung der Vorstellung und die Steigerung ihres Ausdrucks" gerichteten Intentionen ihres malerischen Verfahrens, so steht er ihr dennoch als ein vollkommen selbständiger Charakter in der eigentlichen Anwendung ihres Lehrsystems gegenüber. Und sollte sein Verhältnis zu diesem näher umschrieben werden, so würde es nicht genügen, von Aneignung schlechthin zu sprechen. Nur mit dem Begriff einer tatsächlichen Weiterbildung könnte es zutreffend gekennzeichnet werden.

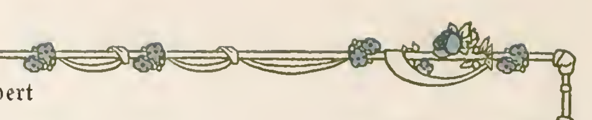
Wie sich dieser Tatbestand von vornherein in Hinsicht der formalen und stofflichen Anregungen geltend macht, von denen Boehle ausgegangen ist, haben wir gleichfalls schon hervorgehoben. Boehle ist ein Kind des Volkes. So standen ihm auch die Leute aus dem Volke und die Welt, in der sie leben, im Anfang seiner künstlerischen Laufbahn näher als die klassischen Menschheitstypen. Die nervigen Bauerngestalten der oberrheinischen Landschaft, aus der er selbst herstammt, und die alteingesessene Bevölkerung seiner späteren Frankfurter Heimat, das waren seinem Phantasieleben die eigentlich



vertrauten Erscheinungen. Dieser besonderen Neigung ist er auch in der Wahl seiner Arbeitsstätte gefolgt. Sie liegt in einem der verlassenen Räume des „Deutschen Hauses" am Sachsenhäuser Ufer des Maines. Aus der verblichenen Herrlichkeit des barocken alten Prunksaales, der dem Künstler dort als Atelier dient, sieht man den Fluß hinauf und hinunter, sieht Schiffe und Flöße vorübergleiten, sieht auf die historische Brücke und auf die Insel hinüber, wo das Fischerhandwerk sein Wesen hat, und tritt man ins Freie hinaus, so findet man sich in einer nahezu ländlichen Umgebung, in den altertümlichen Straßen der Vorstadt, die eine vorwiegend ackerbautreibende Bevölkerung bewohnt. Wer dieses Völkchen kennt, der kennt auch die urwüchsige Natur- und Lebenskraft, die ihm sein ganz eigenes Gepräge gibt, und der begreift, wie nahe es einem starken und weit aufgeschlossenen künstlerischen Empfinden liegen konnte, auch hier, inmitten einer durchaus realen Gegenwart, jenen elementaren Zügen menschlichen Seins und Wirkens nachzugehen, deren ideale Anschauung das belebende Element in der Kunst eines Marées und seiner Schüler war (Tafel 51). Und suchten jene in ihrer Art Natur zu verstehen, ein in sich Abgeschlossenes, Vollkommenes zu finden, so wird man nicht leugnen können, daß ebenso in der Prägnanz und Schärfe, worin ein Boehle seine Volkstypen zu meistern gewohnt ist, in den wie aus Metall geschnittenen wetterharten Köpfen, den knochigen Gestalten dieser Mainschiffer, Fuhrleute, Gemüsebauern und Äpfelweinproduzenten, daß ebenso in diesen höchst charaktervoll und oft auch nicht ohne Humor behandelten Rassetypen eine absolute und auf ihre Weise vollkommene Erscheinungsform ihrer Verwirklichung zustrebt.

Von der Energie, mit der dieser schöpferische Vorgang sich zu sichtbarer Form hindurchringt, gibt vielleicht nichts eine deutlichere Vorstellung, als die Tatsache, daß diese ganze Kunst der formellen und psychologischen Schilderung ausdrücklich – auch das ein Maréesscher Grundsatz – absieht von der Zuhilfenahme des Modells. Diese männliche Gestaltungsgabe gründet sich durchaus auf die Anschauungskraft eines immensen und unablässig geübten Formgedächtnisses. So geht, wie man wohl zugeben muß, was hier in die Erscheinung tritt, in jeder Hinsicht über seine Art hinaus, und es ist für diesen machtvollen Idealstil nur eine in ihm selbst liegende Konsequenz, wenn er auf die Betätigung in monumentaler Kunst als auf sein letztes Schaffensziel hinweist. Daß auch solche sittenbildliche oder landschaftliche Motive, wie sie der heimische Boden trägt, monumental gestaltet werden können, hat Boehle in seinen leider nicht zur Ausführung gelangten Entwürfen für die Römerhalle genugsam bewiesen. Aber auch die romantischen Gegenstände, in denen Boehle sich früher schon und namentlich neuerdings wieder in seinen Gemälden wie in seinen Originalradierungen ergangen hat, enthalten Keime solcher Art, die zur Entfaltung reif sind.

Dieselbe eigenartige Beschaffenheit der Konzeption eröffnet aber bei diesem Künstler noch weitere Perspektiven in Ansehung der reinen figürlichen Darstellung. In dem so klar durchdachten Vorstellungsakt, dem sie entspringt, liegt ein bestimmtes bildnerisches Prinzip greifbar vor Augen. Böhles Figuren wirken nicht nur wie jegliche Malerei, als Flächenprojektion, und sie sind nicht nur innerhalb dieser zunächstliegenden Ordnung der an zwei Dimensionen gebundenen Anschauung verständlich. Man könnte sie sich ebensogut als plastische Raumgebilde und von allen Seiten gesehen



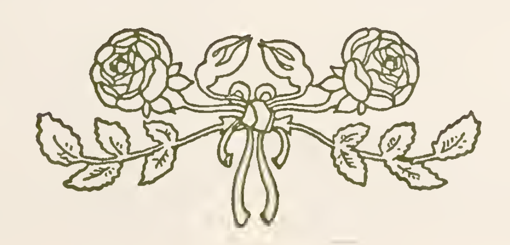
denken, und immer würden sie gleich wahr und gleich überzeugend in Funktions- und Bewegungsausdruck sein. Sie sind mit einem Worte ihrer Mehrzahl nach plastisch gedacht. Nun gibt es eine auf plastischer Anschauung ruhende Malerei, so gut wie es eine malerische Plastik gibt. Es gibt aber auch Talente, die gleichzeitig jener beiden fundamentalen Darstellungskategorien, der in der Fläche und der in plastischer Rundung gegebenen geradezu bedürfen, um den Inhalt ihrer produktiven Triebkraft seinem ganzen Umfange nach zum Ausdruck zu bringen. Die Talente, in denen die beiden Naturen des Malers und des Bildhauers in gleicher Stärke nebeneinander vorhanden sind, werden zwar wohl immer zu den Ausnahmen gehören, bei Boehle aber ist dieser Ausnahmefall vorhanden. Der tatsächliche Übergang von der Kunst des Malers zu der des Bildhauers war denn auch der von Natur gewiesene Weg, den sein Genie früher oder später von selbst nehmen mußte; schon seit mehreren Jahren hat sich der Künstler neben seiner Malerei der monumentalen Plastik zugewendet. Was in dieser Richtung das Ziel seines Ehrgeizes ist, zeigt unter verschiedenen inzwischen entstandenen Modellen wohl am nachdrücklichsten die überlebensgroße Reiterstatue Karls des Großen, die seit geraumer Zeit im Mittelpunkt seiner vielseitigen Tätigkeit steht. Es kennzeichnet dabei den Universalismus seiner künstlerischen Begabung, daß es nicht nur die gegenständliche Bewältigung der Figur ist, worauf er sein Augenmerk gerichtet hält. Eine umfängliche Farbenskizze, die gleich im ersten Stadium dieser Arbeit entstand, zeigt, wie die Gestalt des Reiters als Raumerscheinung im eigentlichsten Sinne von vornherein im Zusammenhange mit einer ganz bestimmten örtlichen Umgebung komponiert worden ist. Die Kolossalfigur ist hier auf der Mainbrücke stehend gedacht und mit der ganzen imponierenden Wucht ihrer Silhouette ist sie dem schönen alten Stadtbilde vorgelagert, das sich dort am Ufer des Flußes hinzieht, demselben Ufer, an dem einst ja auch die Pfalz des großen Kaisers gestanden hat. Wahrlich, im Angesicht einer schöpferischen Kraft von so überragender und zugleich so wurzelechter Art, was könnte da wohl näher liegen als der von vielen und seit lange gehegte Wunsch, es möge diesem Künstler einmal auch im Dienste seiner Stadt vergönnt sein, sich an Aufgaben, die seiner würdig sind, zu erproben!

Wir stehen am Schlusse unserer Abhandlung, die uns ein Jahrhundert heimatlicher Kunsttätigkeit im Grundriß zu vergegenwärtigen bestimmt war, und wir glauben nicht, den Vorwurf mangelnder Objektivität herauszufordern, wenn wir der Überzeugung Ausdruck geben, daß Frankfurt neben anderen deutschen Kunststädten seinen Namen in diesem Zeitraum mit Ehren behauptet hat. Allein wo Leistungen sind, da sind auch Pflichten und jeder Erfolg regt zu neuen Erwartungen an. So ist uns von selbst, nachdem wir der Leistungen der Frankfurter Kunst in neuerer und neuester Zeit gedacht haben, die Frage in den Mund gelegt, was man sich von dem Erreichten im Hinblick auf künftige Möglichkeiten der Entwickelung zu versprechen habe. Wir haben in Deutschland keinen gemeinsamen, beherrschenden Mittelpunkt des geistigen Lebens, und wir haben keine Ursache, das zu beklagen. Unsere Stärke auf geistigem Gebiet liegt in unserer Dezentralisation, in der freien Konkurrenz der nach Erziehung, Überlieferung und äußeren Existenzbedingungen verschieden gearteten Stammesindividualitäten, die



Richtung und Inhalt unserer geistigen Hervorbringung bestimmen. Solange, wie noch heute vielfach und so auch in Frankfurt geschieht, die provinziale Absonderung ihre selbständigen Intelligenzen fördert und Talente hervorbringt, die nicht fremden Zielen nachjagen, sondern die sich vor allen Dingen in der „Nachahmung ihrer selbst" genug tun, so lange ist auch dem künstlerischen Fortschritt, im einzelnen wie im Ganzen der Nation am besten gedient. Allein die Zukunft verlangt noch andere Bürgschaften.

Eine intensive Kunstpflege ist ohne den Rückhalt eines hohen materiellen Wohlstandes nicht denkbar. Wenn etwas ist, was uns die Kunstgeschichte mit unbedingter Gewißheit lehrt, so ist es diese ganz allgemein zutreffende Erfahrungstatsache. Erst wenn eine Stufe der äußeren Lebenshaltung erreicht ist, wo die Not des Lebens nicht mehr drückt, kann das Gemüt in seinem vollen Umfang für die höheren Güter empfänglich werden, die den Schmuck des Daseins in seinen geistigen und sittlichen Beziehungen bilden, und erst da werden auch die materiellen Mittel frei, die den künstlerisch tätigen Kräften ihre Existenz gewährleisten. Wo aber wäre dann in reichlicherem Maße der Ort, an dem alle diese idealen Lebensmächte hervortreten müßten, als in den aufblühenden großen Stadtgemeinden unserer Zeit mit ihrem ererbten Reichtum und mit der Summe von Einsicht und Tatkraft, die zu den durch frühere Generationen erworbenen Gütern täglich neue Errungenschaften hinzufügt? Ein Gemeinwesen solcher Art – und wie sollten wir Frankfurt nicht unter den ersten dazu rechnen? – trägt die Entscheidung über die Zukunft seiner künstlerischen Kultur in seiner eigenen Hand; es wird aber eben damit auch zum Träger einer hohen und ernsten Verantwortung. Die Kunst, die im Leben irgend einer Gemeinschaft eine Macht bedeuten will, bedarf der angespannten Pflege auch unter den günstigsten Vorbedingungen. Denn so gewiß sich ihre höchste Bestimmung in einem freien und schönen Spiel erfüllt, so gewiß verlangt sie dennoch als dessen Voraussetzung Arbeit und Opfer ohne Unterlaß. So und nicht anders haben ohne Zweifel auch die ihre Aufgabe angesehen, die bisher auf Frankfurter Boden mit Erfolg für künstlerische Ziele eingetreten sind. In keiner anderen Gesinnung ist ein Johann Friedrich Städel an sein Werk herangetreten, und in keiner anderen haben die gewirkt, die seither, sei es als Pfleger, sei es als Erzeuger künstlerischer Werte mit Ernst und mit Verständnis einander auf gleichem Boden gefolgt sind. Möchte es der Frankfurter Kunst auch weiterhin an fürsorgenden so wenig wie an schaffenden Kräften fehlen, um die von jenen übernommene Tradition in ihrem Geiste zu wahren und zu mehren! Und möchte es dieser Kunst wie bisher, so auch in Zukunft beschieden sein, sich kräftig zu erweisen in charaktervoller Eigenart, aber auch in und mit ihrer Sonderkraft teilzunehmen an dem gemeinsamen Wachstum der einen großen Deutschen Kunst!





Anmerkungen

1 Über Dalbergs Anteilnahme an den Frankfurter Kunstbestrebungen hat sich bisher am ausführlichsten Paul Darmstaedter in seiner Schrift über Das Großherzogtum Frankfurt, Frankfurt a. M. 1901, S. 362–366 verbreitet, wo auch das absprechende Urteil, das Gwinner (Kunst und Künstler in Frankfurt am Main 1862, S. 541 f.) in gleicher Sache gefällt hat, seine berechtigte Korrektur erhält. Eine bemerkenswerte Schilderung der von Dalberg in Frankfurt gepflegten schöngeistigen Interessen einschließlich der künstlerischen findet sich, ohne Autornamen, in der ersten Nummer des ersten Quartals der Zeitschrift Frankfurter Telegraph (1837), für deren Inhalt in erster Linie Karl Gutzkow bestimmend war. Zur Geschichte der älteren Frankfurter Bilderschätze vergl. insbesondere Rudolf Jung, Die städtischen Sammlungen in reichs- und freistädtischer Zeit 1691–1866, in der Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Städtischen Historischen Museums in Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1903, S. 10 ff.
Erst nach Abschluß des Druckes wurde der Verfasser mit einer im Jahre 1806 anonym in Regensburg erschienenen, elegant ausgestatteten Broschüre mit dem Titel De l'Influence des Beaux-Arts sur la Félicité Publique bekannt, als deren Verfasser sich mit Sicherheit Karl von Dalberg feststellen ließ. Die theoretischen Ausführungen des Werkchens bestätigen den Gesamteindruck einer dem deutschen Wesen auffallend entfremdeten künstlerischen Geschmacksbildung, wie wir ihn ebenso aus der praktischen Betätigung des Fürsten gewonnen haben. Man traut seinen Augen kaum, wenn man die nach Wielandscher Art in Gesprächsform gefaßten Darlegungen liest, für deren Autor die grundlegenden Theorien, mit denen Kant und seine eigenen Freunde Goethe und Schiller die Ästhetik unsrer klassischen Literaturperiode bereichert haben, nicht zu existieren scheinen, während die ziemlich oberflächlichen Raisonnements, die er den wortführenden Personen in den Mund legt, auf fremde Einflüsse und namentlich wohl auf die ältere französische und englische Kunstliteratur des achtzehnten Jahrhunderts zurückzuführen sind.
Über Dalbergs Versuche als Kunstdilettant siehe die näheren Angaben des Künstlerlexikons.

2 Anton Kirchner, Ansichten von Frankfurt am Main u. s. w., 1. Theil, Frankfurt a. M. 1818, S. 326.

3 Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom. Heidelberg und Speier 1820, S. 75.

4 Ernst Förster, Peter von Cornelius, Berlin 1874, 1. Theil, S. 80.

5 Ebenda S. 412.

6 Dr. Adolph Cornill, Johann David Passavant. Ein Lebensbild. 1. Abtheilung, Frankfurt a. M. 1864 (Neujahrsblatt, den Mitgliedern des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. dargebracht im Januar 1864) S. 45.

7 Dr. H. Holland, Moritz von Schwind, sein Leben und seine Werke, Stuttgart 1873, S. 35 und 38.

8 Den größten Teil von Fellners künstlerischem Nachlaß besitzt das Städelsche Kunstinstitut als Vermächtnis seiner Brüder. Für die gefällige Übermittelung persönlicher Erinnerungen an den Aufenthalt des Künstlers in Stuttgart sind wir der Malerin Fräulein Anna Peters ebenda zu Dank verpflichtet.

9 Dr. Carl Friedrich Starck, Das Städel'sche Kunst-Institut in Frankfurt am Main, dessen Stiftung, Fortgang und gegenwärtiger Zustand, Frankfurt 1819, S. 11.

10 Verein der deutschen Bildhauer. Goethes Werke (Ausgabe des Bibliographischen Instituts, 1906) Band XXIII, S. 182. Die Handschrift ist vom 27. Juli 1817 datiert. Den Hinweis auf diese Stelle verdanken wir Professor Dr. Otto Harnack in Stuttgart. Für Goethes Verhältnis zu Städel und dessen Stiftung vergl. im übrigen die Einleitung zum Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts, 1. Abtheilung, 1900, S. 14.

11 A. Cornill, a. a. O. S. 63.

12 Vergl. hiezu wie zu den folgenden Ausführungen über Böhmers Verhältnis zum Städelschen Institut in erster Linie Johannes Janssen, Johann Friedrich Böhmer's Leben, Briefe und kleinere Schriften, Freiburg i. B. 1863–1868, 3 Bände, passim; ferner desgl. A. Cornill, J. D. Passavant, 1. und 2. Abtheilung (1864 und 1865) und Sulpiz Boisserée, Stuttgart 1862.

13 a. a. O. S. 78 f.

14 Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer (Suleika). Herausgegeben v. Th. Creizenach, Stuttgart 1877, S. 89.

15 a. a. O. S. 274.

16 Janssen a. a. O. Band I, S. 101.

17 Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum. Fresko-Gemälde von Philipp Veit. Erklärt von J. D. Passavant. Einblattdruck o. O. u. J.

18 Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler u. s. w. bearbeitet von Hermann Uhde, Berlin 1874, S. 404.

19 Vergl. dazu den Neunten Bericht über das Städel'sche Kunstinstitut durch die Administration veröffentlicht, Juni 1879, S. 6 und ferner die interessante, seinerzeit durch die Frankfurter Zeitung mitgeteilte Beschreibung des bei der Übertragung angewandten Verfahrens, wieder abgedruckt in den Frankfurter Hausblättern, herausg. von Franz Rittweger, N. F. 1. Theil (1881–1882), S. 226 f.

20 L. Seidler a. a. O. S. 413.

21 Bei M. Spahn, Philipp Veit, (Künstler-Monographien LI), Bielefeld und Leipzig 1901, S. 91 ist das undatierte Bildchen der letzten Zeit des Meisters zugeteilt.



Der von uns auf Grund einer Prüfung des Originales angenommenen, wesentlich früheren Datierung pflichtet auch einer der am meisten mit der Kunst der Frühromantiker vertrauten Kenner, Prälat Dr. Friedrich Schneider in Mainz bei.

22 Veit begann im Jahre 1863 mit der Bemalung der Wandnischen des Schiffes und der Zwickel, sowie der Kuppelnischen. So nach Dr. Schneiders gütiger Mitteilung. Vergl. im übrigen dessen Werk Der Dom zu Mainz, Berlin 1886, S. 169 ff. Demselben Gewährsmanne verdankt der Verfasser auch seine Angaben über das Altarwerk in Lüttich.

23 Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt und links unten bezeichnet A Rethel 1837 (A und R zusammengezogen). Höhe 0,945, Breite 0,47 Meter.

24 Wie uns der Direktor des Frankfurter Stadtarchivs Dr. Jung aus den Akten des Senats mitteilt, wurde das Gemälde als Geschenk der Direktion des Kunstvereins „für die Städtische Kunst- und Gemäldegallerie" am 16. Januar 1844 vom Senate entgegengenommen und fand in Ermangelung eines geeigneten Galerielokales seine vorläufige Aufstellung in der älteren Bürgermeister-Audienz bezw. im Amtszimmer des Oberbürgermeisters, wo es verblieb bis zu seiner neuerdings verfügten Überweisung an das Städtische Historische Museum.

25 Gwinner a. a. O. S. 344, Anm. Die im vorhergehenden erwähnte Zeichnung Pforrs ist im 1. Hefte der vom älteren Frankfurter Kunstverein herausgegebenen Compositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlasse von Franz Pforr (1832) unter Nr. 1 in einer Radierung von Hoff jun. wiedergegeben.

26 Wolfgang Müller von Königswinter, Alfred Rethel, Leipzig 1861, S. 125.

27 Ebenda, vergl. auch S. 60.

28 Nach Aussage des verstorbenen Malers Professor Heinrich Hasselhorst.

29 Franz Rittweger, Zur Geschichte der Kunst in Frankfurt a. M. XXXVII und XXXVIII in desselben Frankfurter Hausblättern N. F. I, S. 386 und 394. – Otto Donner-v. Richter, Zur Erinnerung an Moritz von Schwind bei seinem hundertsten Geburtstage, in der Deutschen Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart, 3. Jahrg., 6. Heft, Berlin 1904. S. 811 ff. – Derselbe, Moritz von Schwinds Thätigkeit in Frankfurt a. M. Begleitwort zu der im Frankfurter Kunstverein vom 8. bis 29. Mai 1904 veranstalteten Schwind-Ausstellung. – Spezielle Frankfurter Erinnerungen ferner bei W. H. Riehl, kulturgeschichtliche Charakterköpfe, Stuttgart 1891, S. 57 ff. – Aus der Reihe der zahlreichen, da und dort veröffentlichten Briefe Schwinds sind außer den unten im einzelnen aufgeführten die in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. VII, 1896, S. 234 f. durch Moritz Necker publizierten Korrespondenzen benutzt, deren Originale inzwischen in den Besitz des Städelschen Kunstinstituts gelangt sind.

30 Unsere auf das Gemälde des Sängerkrieges bezüglichen Mitteilungen, die zugleich zur Ergänzung oder Richtigstellung anderer, bisher verbreiteter Erzählungen dienen mögen, entnehmen wir einerseits den in der Registratur des Städelschen Kunstinstituts vorhandenen aktenmäßigen Belegen, andrerseits einer Reihe von noch unveröffentlichten Briefen, die Schwind mit dem damaligen Administrator Heinrich Anton Cornill d'Orville als dem Beauftragten der Stiftungsadministration gewechselt hat. Diese Briefe sind in späterer Zeit als Geschenk von Direktor Otto Cornill in den Besitz des Instituts gelangt.

31 In einem aus Frankfurt unterm 24. März 1844 an Frau v. Frech in Wien gerichteten Briefe (aus dem 13. Jahrgang des Jahrbuchs der Grillparzer-Gesellschaft, 1903, wiederabgedruckt in der Frankfurter Zeitung vom 27. Januar 1904) sagt Schwind bezüglich seiner Verhandlungen über das für Frankfurt bei ihm bestellte Gemälde: „ich habe 3 Gegenstände vorgeschlagen". Bisher waren davon nur zwei, der Sängerkrieg und der König Konrad bekannt. Den dritten bildete offenbar die in den Briefen an Cornill beschriebene Huldigungszene, deren Mittelpunkt Kaiser Otto werden sollte. Eine Farbenskizze desselben Vorwurfs, an der Schwind 1850 in München arbeitete (S. Holland a. a. O., S. 127 f.) dürfte mit der in Frankfurt vorgeschlagenen Komposition identisch gewesen sein.
Die Zeichnung zur Geschichte König Konrads III., genauer gesagt zu der Szene, wie der König den hl. Bernhard von Clairvaux, nachdem er in der Frankfurter Bartholomäuskirche das Kreuz gepredigt hat, auf seinem Arm durch die Menge trägt, befindet sich im Besitz von Dr. med. Demmer in Frankfurt a. M., abgebildet in Schwind, des Meisters Werke u. s. w., herausg. von Otto Weigmann, Stuttgart und Leipzig, 1906 (Klassiker der Kunst IX). Weitere zugehörige Nachbildungen bei Friedrich Haack, M. von Schwind (Künstler-Monographien XXXI) 2. Aufl., S. 43, 40 und 42.

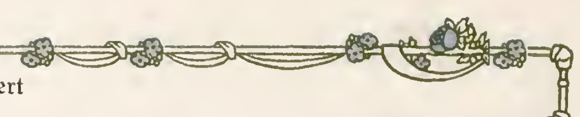
32 Über die von Schwind bei der Ausführung seiner großen historischen Gemälde befolgte Methode wie über die allgemeinen Grundlagen seiner künstlerischen Anschauung fehlt es nicht an authentischen Äußerungen, die in Briefen des Künstlers und auf sonstigen Wegen überliefert sind. Unseren Ausführungen hierüber liegen außerdem wertvolle Mitteilungen zu Grunde, die wir der Güte von Professor Donner-v. Richter, dem Schüler und langjährigen Freunde Schwinds, zu danken haben.

33 Donner-v. Richter im Begleitwort zur Schwind-Ausstellung 1904, S. 6. Johann Friedrich Hoff, Ein Künstlerheim vor 70 Jahren, Frankfurt a. M. 1902, S. 113 f.

34 Nach freundlicher Benachrichtigung durch Archivdirektor Dr. Jung.

35 Holland a. a. O., S. 107, 109. Vergl. dazu auch Lukas R. v. Führich, Moritz von Schwind, Leipzig 1871, S. 47.

36 Seine Gedanken zur Ausschmückung des Römers hat Senator v. Bernus ausführlich in einem Artikel der Frankfurter Postzeitung vom 5. Juni 1856, Nr. 134,



niedergelegt. Für den Hinweis darauf wie für die Mitteilung der bisher ungedruckten Tagebuchnotiz, die unser Text enthält, sind wir dem Sohne des Genannten, Freiherrn Alexander v. Bernus auf Stift Neuburg zu besonderem Danke verpflichtet.

37 Heute Bockenheimer Anlage Nr. 3, vergl. Hoff a. a. O. S. 113. Das Haus ist später durch einen Anbau erweitert worden; in seiner ursprünglichen Gestalt zeigt es eine Federskizze von Schwinds eigener Hand, im Besitz von Frau M. Bauernfeind in München, abgebildet bei Weigmann S. XXXIII.

38 Gegenüber den nur auf Hörensagen beruhenden und sich vielfach widersprechenden Angaben, die über diesen Punkt verbreitet sind, dürfte die Mitteilung der entscheidenden Stelle des erwähnten Aktenstückes von Interesse sein, das den Personalakten Philipp Veits beigefügt ist und das wir mit freundlicher Genehmigung der Städelschen Stiftungsadministration hier im Auszuge wiedergeben. Es heißt darin: „Kaulbach will die Stelle nicht. Schwind ist zu unverträglich. Der nicht mehr junge Schnorr, der vorzugsweise genannt wurde, ist müde und will zur Ruhe kommen, was ihm nach den Münchener Hetzjagden nicht zu verübeln ist." Das Fazit, das der Schreiber aus diesen Betrachtungen zieht, ist, daß Lessing als der unter den gegebenen Umständen tauglichste Kandidat zu empfehlen sei. Wie wir des weiteren feststellen konnten, ist in der Korrespondenz, die mit Schwind über seine Berufung nach Frankfurt geführt wurde, nirgends weder von einem Lehrauftrage noch von einer sonstigen Anstellung im Institutsdienst die Rede. Womit natürlich nicht gesagt ist, daß nicht schon damals von Seiten der Administration die Möglichkeit seiner späteren Anstellung, wenn auch unausgesprochen, ins Auge gefaßt war. Später ist im zweiten der durch die Administration veröffentlichten Berichte über das Städelsche Kunstinstitut vom Dezember 1849, S. 6 nur kurz der erfolgten Übersiedelung Schwinds von Karlsruhe nach Frankfurt Erwähnung geschehen.

39 Briefwechsel zwischen Schwind und Genelli, herausg. von v. Donop in der Zeitschrift für bildende Kunst XI, 1876, S. 22.

40 Wir folgen bei unsrer Beschreibung den mündlichen Erläuterungen von Professor Hasselhorst, der an der Ausführung des Transparentes selbst betheiligt war.

41 Vergl. Vorläufige Mittheilungen über das Städelsche Institut, in Betracht seiner Kunstwerke, der neuen Anordnung und Aufstellung derselben, Frankfurt, 15. März 1833. Ein vom 20. März datierter Bericht über die Eröffnung des Instituts in den Frankfurter Jahrbüchern, 2. Band, Frankfurt 1833, S. 113.

42 Dr. Wilhelm Stricker, Neuere Geschichte von Frankfurt am Main 1806 bis 1866. Frankfurt a. M. 1881, S. 106ff.

43 Joseph und Fellner, Die Münzen von Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1896, S. 449 f. unter Nr. 1265.

44 Siehe des Verfassers Aufsatz über Karl Morgenstern im Feuilleton der Frankfurter Zeitung vom 31. März 1893, dem Briefe und sonstige Mitteilungen aus dem Familienkreise des Künstlers zu Grunde liegen.

45 Müller von Königswinter, Alfred Rethel, S. 55 f. und Rittweger in den Frankfurter Hausblättern N. F. I, S. 251.

46 A. Linnemann, Peter Becker, Ein Frankfurter Maleroriginal. Feuilleton der Frankfurter Zeitung vom 25. März 1882. Eine geschmackvolle Sonderausgabe dieses Aufsatzes veranstaltete die Druckerei von Carl Wallau in Mainz 1889; ebenda erschien in gleicher Ausstattung Franz Rittwegers inhaltreiche Studie Peter Becker, der Merian des neunzehnten Jahrhunderts, 1895.

47 Insonderheit nach freundlicher Mitteilung des Herrn Ferdinand Günther-Prestel in Frankfurt a. M.

48 Friedrich Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888, S. 166.

49 Die für Couture und den von ihm vertretenen Zeitgeschmack überaus charakteristische Maxime von Professor Donner-v. Richter aus dessen persönlicher Erinnerung mitgeteilt.

50 Die Äußerung Böcklins nach mündlicher Erzählung von Professor Karl Haider in Schliersee.

51 Siehe den Brief des Malers Wilhelm Wach an Rauch bei Friedrich Eggers, Christian Daniel Rauch, 1. Band. Berlin 1873, S. 194 f.

52 Adolph Bayersdorfers Leben und Schriften, München 1902, passim, insbesondere S. 218 und 233 f.

53 Martin Greif, Gedichte, 6. Aufl., Leipzig 1895, S. 326.

54 Über diese zweite Ausstellung siehe die Berichte im Deutschen Kunstblatt, herausg. von Friedrich Eggers, 9. Jahrg., 1858, S. 125, und im Frankfurter Museum, 4. Jahrg., 1858, S. 62 f. von Franz Rittweger. Mit Bezug auf Courbets Aufenthalt in Frankfurt sind uns im übrigen auf mündlichem Wege von verschiedenen Seiten und namentlich von dem zuletzt genannten Autor dankenswerte persönliche Erinnerungen zur Verfügung gestellt worden; das Haus am Kettenhofweg Nr. 44 wird uns als dasjenige bezeichnet, in dem Courbet damals seine vorübergehende Arbeitstätte hatte; die Feststellung des Jahres, in welchem die Ausstellung des Begräbnißes von Ornans in Frankfurt stattfand ist auf Grund einer handschriftlichen Notiz von Gerhard Malß dem Direktorialassistenten am Städelschen Institut Herrn Rudolf Schrey zu danken. An gedruckten Quellen nennen wir ferner in erster Linie die in den Frankfurter Hausblättern, N. F. II, S. 38 und 100, mitgeteilten Nachrichten, die neuerdings eine nicht unwillkommene Ergänzung erhalten haben in Georges Riat, Gustave Courbet, peintre, Paris 1906, S. 162 ff. Jedoch sind die in ziemlich starken Farben aufgetragenen Erzählungen bei Riat einschließlich der aus Courbets eigenem Munde eingestreuten Rodomontaden mit entsprechender Vorsicht aufzunehmen. Über Courbetsche Bilder im älteren Frankfurter Privatbesitz s. den von Rittweger



verfaßten Katalog der Frankfurter Historischen Kunstausstellung 1881, S. 37, Nr. 505 und die Frankfurter Nachrichten vom 21. April 1906.

55 Wilhelm Lindenschmit, Maler Louis Eysen. Feuilleton der Meraner Zeitung vom 17. Januar 1900.

56 Théodore Duret, Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre, Paris 1902, S. 68 f.

57 Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Berlin 1899, S. 637 f. Einzelnachrichten und Abbildungen zur Geschichte der neueren einheimischen Bautätigkeit insbesondere in: Frankfurt a. M. und seine Bauten, herausg. vom Architekten- und Ingenieurverein 1886, und L. Bernoully, Die Frankfurter Baukunst der letzten fünfzehn Jahre in der Zeitschrift Die Rheinlande, 1. Jahrg., 12. Heft (Frankfurter Sonderheft) 1901, S. 20 ff.

58 Süddeutsche Monatshefte, 2. Jahrg., 1. Band, 1905, S. 47 f.

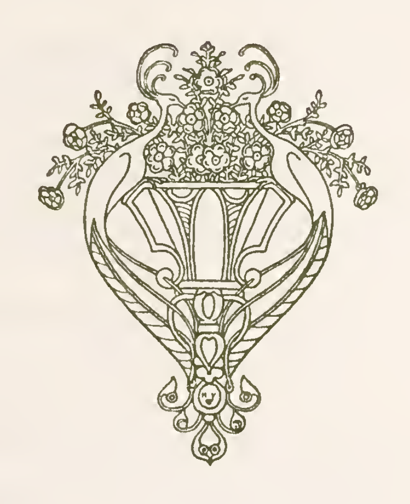
59 Ebenda 1. Jahrg., 1904, S. 682.

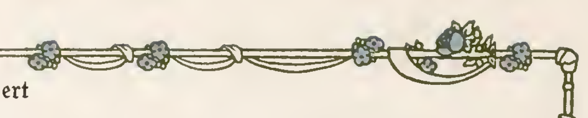
60 Conrad Fiedler, Hans von Marées, in Fiedlers Schriften über Kunst, herausg. von Hans Marbach, Leipzig 1896, S. 429. (Zuerst als Textbeilage zu der Publikation desselben Verfassers, Bilder und Zeichnungen von Hans von Marées, 1889 gedruckt.)

61 Wilhelm Porte, Erinnerungen an Karl von Pidoll in den Süddeutschen Monatsheften, 2. Jahrg., 1. Band, 1905, S. 129.

62 Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880–81 und 1884–85. Als Manuskript gedruckt. Luxemburg 1890, S. 88.

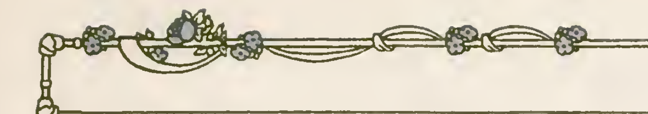
Berichtigungen: Seite 43 Zeile 21 von oben lies Glyptothek statt Pinakothek.
Seite 54 Zeile 22 von oben lies Johann Baptist Scholl für Josef Scholl.

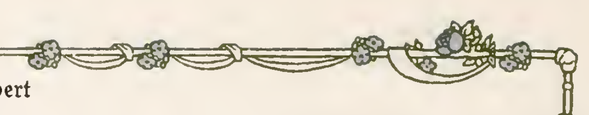




Verzeichnis der Abbildungen

(Nach der Nummernfolge der Tafeln geordnet)





35 Alexander Linnemann und Edward von Steinle. Kreuzigung Christi und Pfingstwunder. Zwei Entwürfe für die gemalten Fenster der Katharinenkirche in Frankfurt a. M. (nur die Kreuzigung ist ausgeführt). Farbige Kartonzeichnung. Im Besitz der Katharinengemeinde in Frankfurt a. M.

36 Ferdinand Luthmer und Fritz Hausmann. Der v. Guaita'sche Tafelaufsatz. Nach dem gemeinsamen Entwurf der beiden Künstler in Silber ausgeführt. Im Besitz der Stadt Frankfurt a. M.

37 Fritz Hausmann. Bildnis von Clara Schumann. Marmor. Im Besitz der Saalbaugesellschaft in Frankfurt a. M.

38 Josef Kowarzik. Bildnisgruppe des Künstlers und seiner Gattin. Marmor. Im eigenen Besitz des Künstlers.

39 Adolf Schreyer. Der verwundete Schimmel. Ölgemälde. Besitzerin: Frau Mary Schreyer in Frankfurt a. M.

40 Peter Burnitz. Landschaft. Ölgemälde. Besitzer: Herr Dr. med. Otto Viktor Müller in Frankfurt a. M.

41 Angilbert Göbel. Arme Leute. Ölgemälde. Besitzer: Herr Eduard Gustav May in Frankfurt a. M.

42 Viktor Müller. Ritter Hartmut von Cronberg nimmt Abschied von seiner Heimat. Ölgemälde. Städelsches Kunstinstitut.

43 Otto Scholderer. Der Violinspieler. Ölgemälde. Besitzer: Herr Martin Flersheim in Frankfurt a. M.

44 Hans Thoma. Die Flucht nach Ägypten. Ölgemälde. Besitzer: Herr Eduard Küchler sen. in Frankfurt a. M.

45 Hans Thoma. Landschaft. Ölgemälde. Besitzer wie oben.

46 Louis Eysen. Edelkastanien im Taunus. Ölgemälde. Städelsches Kunstinstitut.

47 Wilhelm Trübner. Preußische Gardekürassiere, vom Pferde abgesessen. Ölgemälde. Besitzer: Herr Louis Koch in Frankfurt a. M.

48 Wilhelm Steinhausen. Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Gattin. Ölgemälde. Im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums in Cöln.

49 Wilhelm Steinhausen. Christus und die Kinder. Ölgemälde. Im Besitz des Städelschen Museumsvereins.

50 Karl Freiherr von Pidoll. Unter dem Orangenbaum. Ölgemälde. Kgl. Galerie in Schleißheim.

51 Fritz Boehle. Der Bauer und sein Gespann. Ölgemälde. Besitzer: Herr Heinrich Sexauer in Karlsruhe.

52 Wilhelm Altheim. Die Schafherde. Temperagemälde. Besitzer: Herr Dr. Wilhelm Merton in Frankfurt a. M.







Peter Cornelius, Entwurf für die Wandmalereien im ehemaligen Schmidschen Hause in Frankfurt





Peter Cornelius, Wandgemälde aus dem ehemaligen Schmidschen Hause





Ferdinand Fellner, Lady Macbeth





Eugen Eduard Schäffer, Kupferstich nach Philipp Veits Fresko im Städelschen Institut





Philipp Veit, die Marien am Grabe Christi





Philipp Veit, Bildnis der Freifrau von Bernus





Joseph Binder, Bildnis von Philipp Veit





Alfred Rethel, Kaiser Otto I. verzeiht seinem Bruder Heinrich





Moritz von Schwind, der Sängerkrieg auf der Wartburg, erste Ausführung





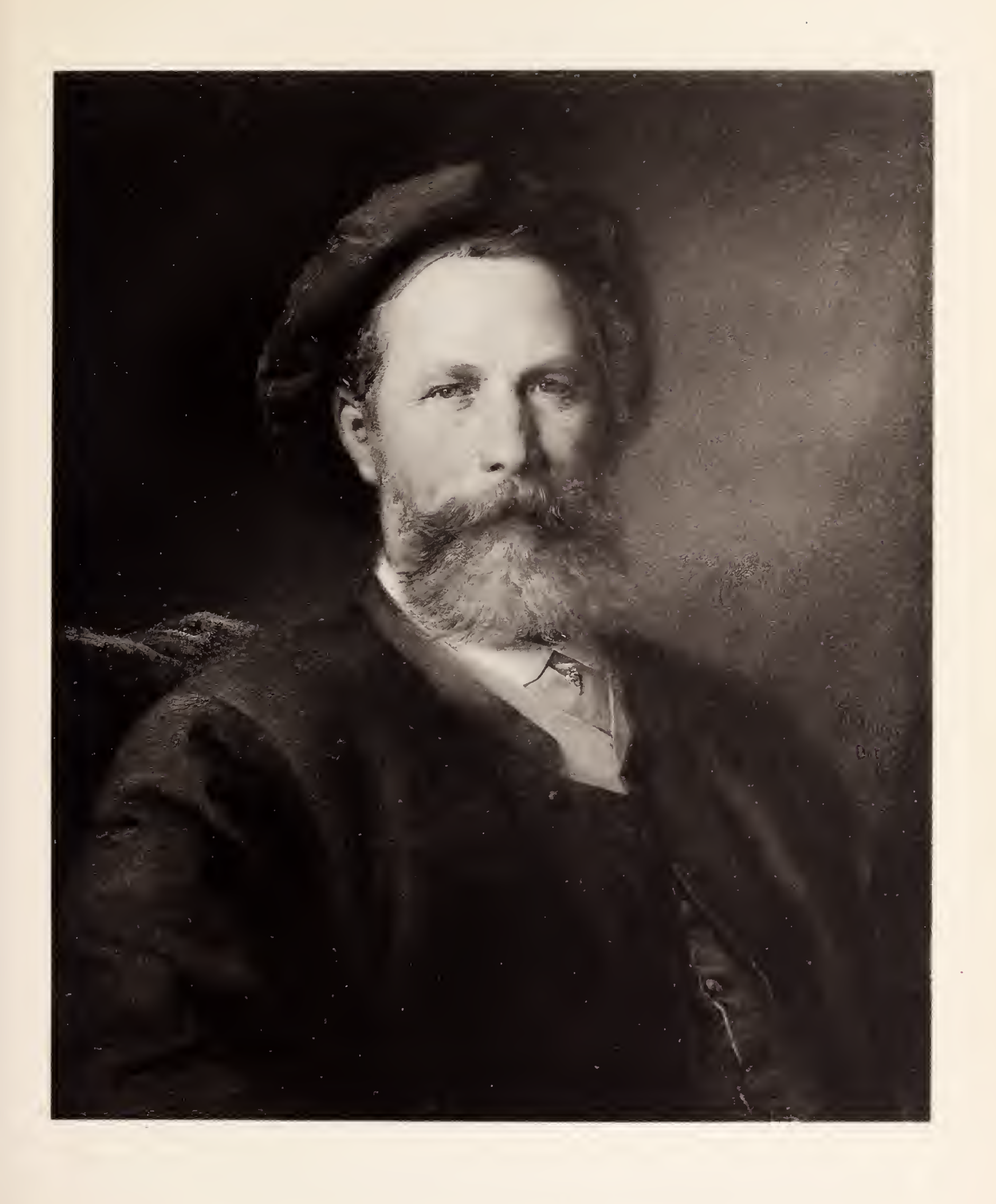
Moritz von Schwind, Entwurf für die Ausmalung des Kaisersaales im Römer





Johann Baptist Scholl, humoristische Huldigung an Moritz von Schwind bei dessen Abschied von Frankfurt





Otto Donner-von Richter, Bildnis von Adolf Schreyer





Edward von Steinle, Carton für das Altargemälde der Leonhardskirche in Frankfurt





Edward von Steinle und Peter Becker, „das heilige römische Reich deutscher Nation“





Peter Becker, Hohensolms





Peter Becker, aus dem Saartal





Johann Nepomuk Zwerger, Bildnis von Johann Friedrich Städel





Eduard Schmidt von der Launitz, Guiollett-Denkmal





Friedrich August von Nordheim, Senckenberg-Denkmal





Gustav Kaupert



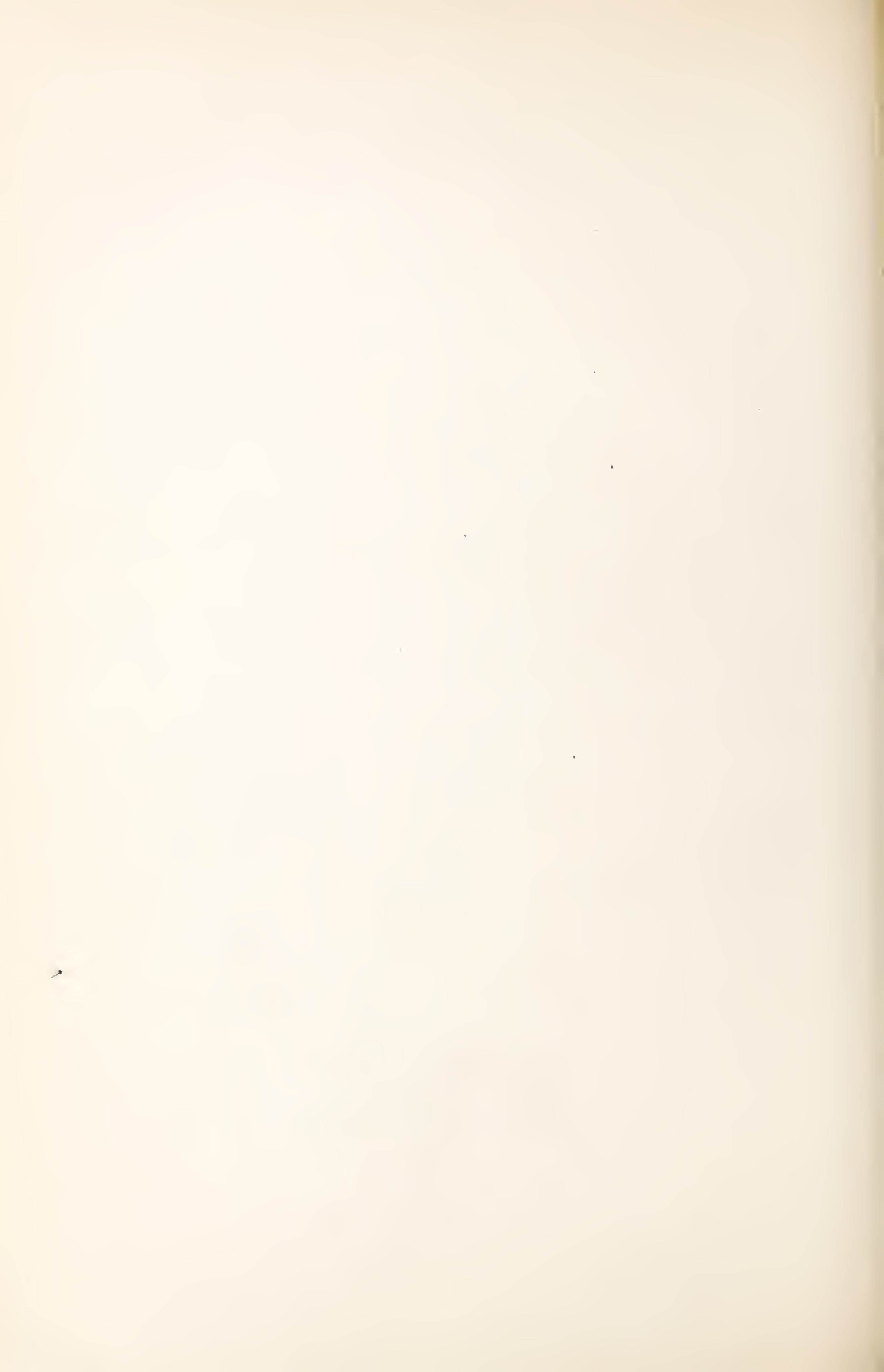


Anton Radl





Karl Morgenstern, Frankfurt am Main





Karl Theodor Reiffenstein, Motiv aus dem alten Frankfurt





Jakob Becker, die Heimkehr der Schnitter





Jakob Fürchtegott Dielmann, Dorfweg im Taunus





Anton Burger, in der Herberge „zur goldenen Luft“ in Frankfurt





Anton Burger





Jakob Maurer, Cronberg im Taunus





Wilhelm Amandus Beer, rastende Zigeuner in Rußland





Eugen Klimsch, Bildnis von Frau Clara Luthmer





Heinrich Burnitz und Oskar Sommer, die neue Börse in Frankfurt





Oskar Sommer, das Galeriegebäude des Städelschen Kunstinstituts





Paul Wallot, Wohnhaus in Frankfurt





Franz von Hoven und Ludwig Neher, die neuen Verwaltungsgebäude der Stadt Frankfurt





A. Linnemann und E. v. Steinle, Cartons für die Fenster der Katharinenkirche in Frankfurt





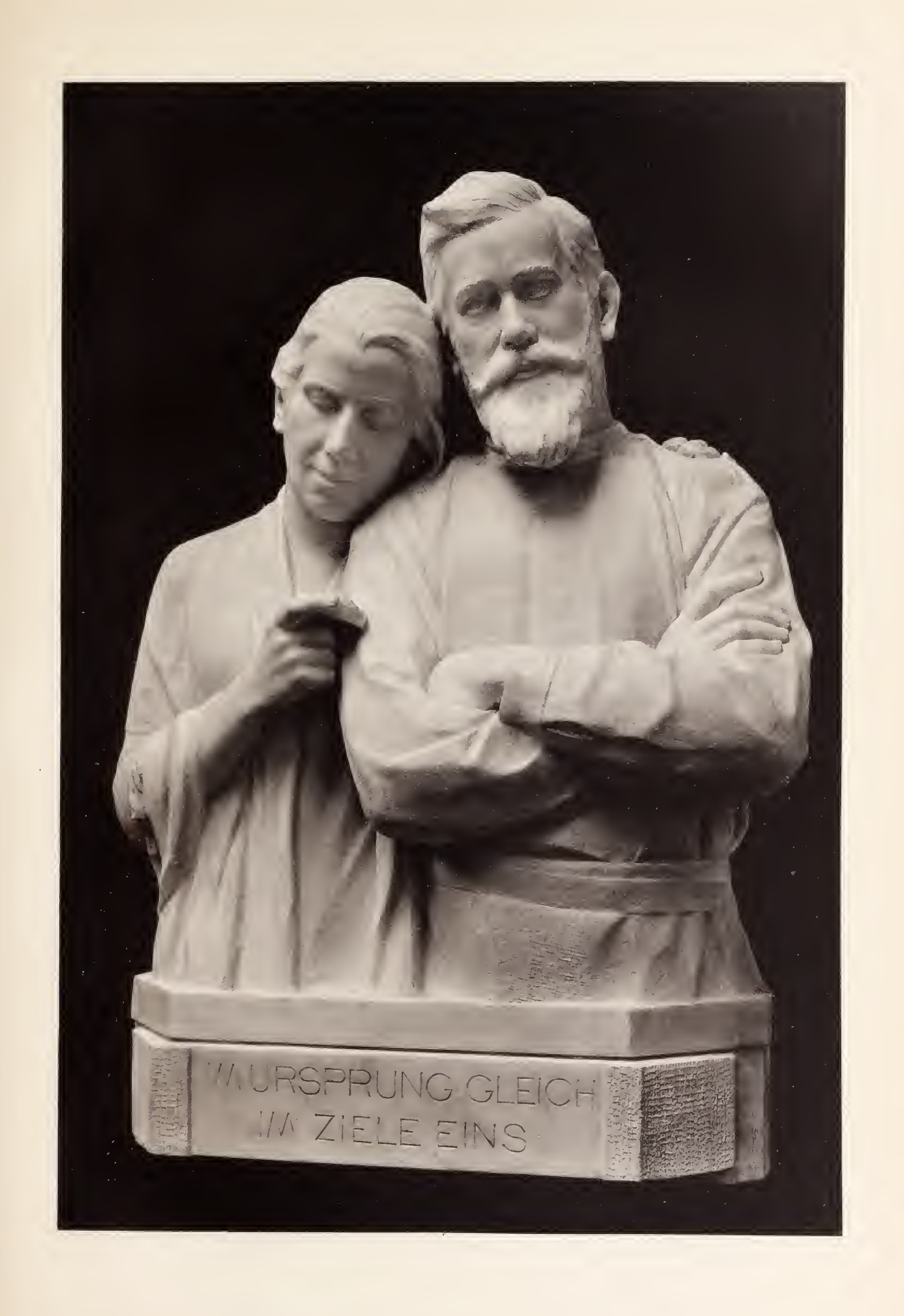
Ferdinand Luthmer und Fritz Hausmann, Tafelaufsatz für das Frankfurter Rathaus



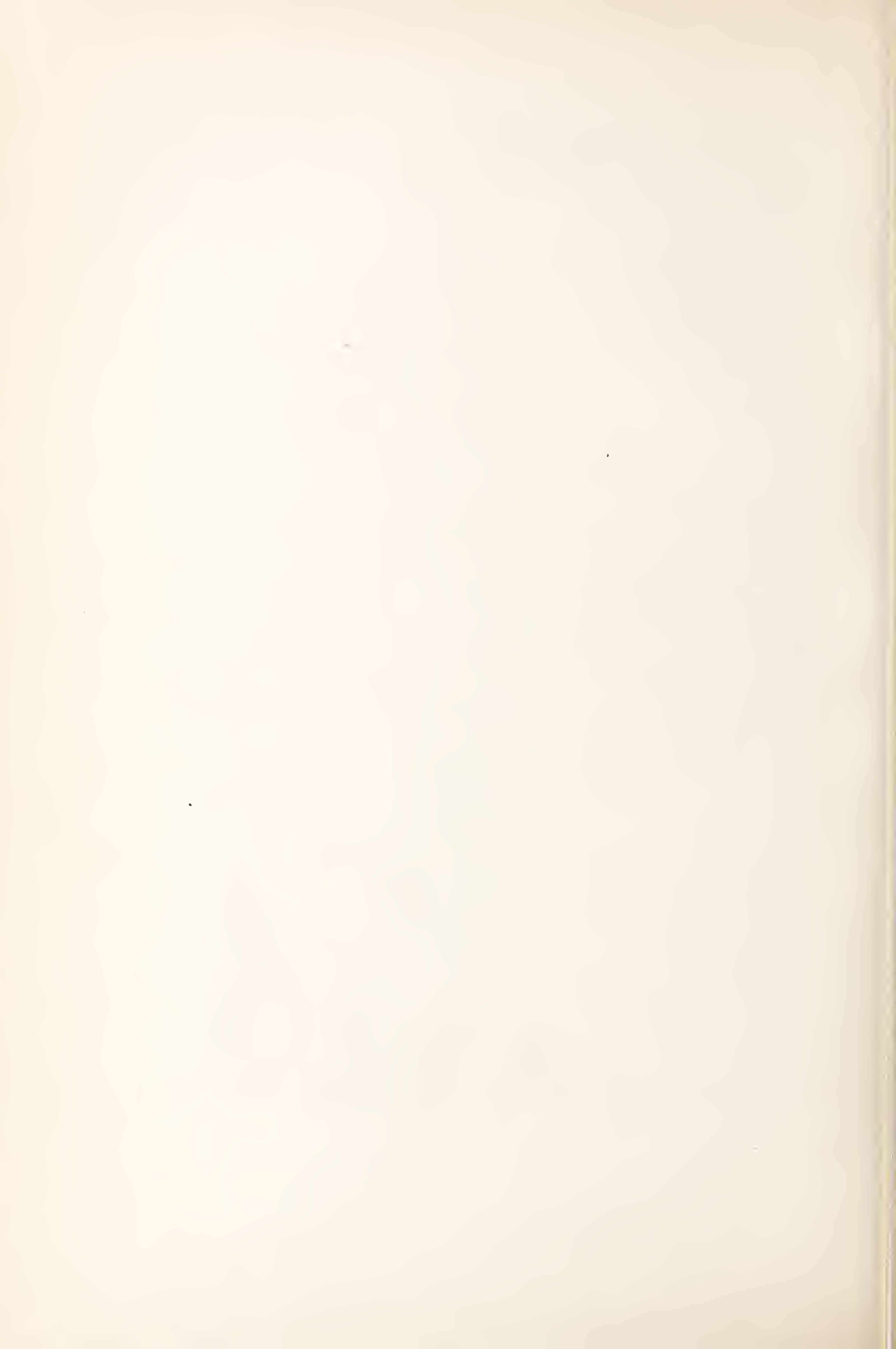


Fritz Hausmann, Bildnis von Clara Schumann





Josef Kowarzik, Bildnisgruppe des Künstlers und seiner Gattin





Adolf Schreyer, der verwundete Schimmel





Peter Burnitz





Angilbert Göbel





Viktor Müller, Ritter Hartmut von Cronberg





Otto Scholderer





Hans Thoma, die Flucht nach Egypten

Tafel 44





Hans Thoma





Louis Eysen, Edelkastanien im Taunus





Wilhelm Trübner, abgesessene Kürassiere





Wilhelm Steinhausen, Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Gattin





Wilhelm Steinhausen, Christus und die Kinder





Karl Freiherr von Pidoll





Fritz Boehle





Wilhelm Altheim








BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20548 4618

